

Allgemeine

Musikalische Zeitung.

Neue Folge,

redigirt von Selmar Bagge.

Unter Mitwirkung von

Dr. H. Deiters in Bonn, F. W. v. Ditfurth in Mögeldorf bei Nürnberg, A. v. Dommer in Hamburg, G. Engel in Berlin, F. Espagne in Berlin, Dr. R. Franz in Halle, M. Fürstenau in Dresden, L. Granzin in Danzig, A. Hahn in Bielefeld, Dr. E. Hanslick in Wien, Dr. M. Hauptmann in Leipzig, F. Hinrichs in Halle, Prof. O. Jahn in Bonn, F. W. Jähns in Berlin, L. v. Köchel in Wien, H. v. Kreissle in Wien, Dr. E. Krüger in Göttingen, Dr. P. Marquard in Berlin, L. Meinardus in Glogau, R. Neher in Zweibrücken, C. v. Noorden in Bonn, G. Nottebohm in Wien, E. Pasqué in Darmstadt, F. Pohl in London, J. Rosenhain in Paris, A. Saran in Königsberg, Dr. J. Schlüter in Coblenz, H. Schmitt in Wien, Dr. E. Schneider in Dresden, Dr. A. Schöne in Leipzig, F. Sieber in Berlin, L. v. Sonnleithner in Wien, A. W. Thayer in Triest, W. v. Waldbrühl in Nachrodt bei Altena, R. Wüerst in Berlin u. A.

II. Jahrgang.

Mit dem Bildniss von Ferdinand Hiller.

Leipzig,

Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel.

1864.



Printed in The Netherlands
Reprint of the original edition
Amsterdam, Frits Knuf.

MCMLXIX

Inhaltsverzeichniss.

Leitartikel, historische, ästhetische und andere Aufsätze.

Verschiedenes.

Recensionen und kritische Anzeigen.

Schriften über Musik.

Musikalische Biographien.

Werke über Instrumentation.

Aeltere Tonwerke in ersten oder doch neuen Ausgaben.

Neue deutsche Opern.

Chor- und Orchesterwerke, Kammermusik.

Lieder, Gesänge, Chöre a capella.

Volkslieder-Sammlungen.

Für Männerchor.

Compositionen für Orgel.

Compositionen für Clavier.

Zu 2 Händen.

Miscellen.

Mittheilungen aus anderen Journalen, Zeitungsschau.

Repliken, Bemerkungen u. dgl.

Berichtigungen.

88, 614, 844. Ferner ist zu lesen:
S. 484 Z. 4 von ob. voll statt von.
500 Z. 12 von ob. Tombo statt Tombs.
501 Z. 4 von ob. Mehlig statt Mellig.
725 Z. 28 von u. Zufall statt Vorfall.
726 Z. 2 von u. zwei statt zweite.
727 Z. 20 von ob. wusste statt suchte.
740 Z. 12 von u. Ruin statt Ruhm.
742 Z. 17 von u. Riepel statt Riegel.
875, Absatz 3, Z. 2 wörtlichen statt wirklichen. Ebenda Absatz 4 Z. 5 Comma nach Gedicht.

Beilagen.

Allgemeine
Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Selmar Bagge.

Leipzig, 6. Januar 1864. **Nr. 1.** Neue Folge. II. Jahrgang.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.
Preis: Jährlich 5 Thlr. 10 Ngr. Vierteljährliche Pränumeration 1 Thlr. 10 Ngr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr.
Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Zum Jahreswechsel.

Werfen wir, wie es sich beim Beginne eines neuen Jahrganges wohl ziemt, einen Blick zurück auf den eben vollendeten ersten, und geben uns Rechenschaft, wie weit das in unserem Programme Versprochene wirklich geleistet wurde, so müssen wir eines Theils die Nachsicht unserer Leser in Anspruch nehmen, wenn noch nicht Alles in dem Maasse geboten wurde, wie wir selbst es beabsichtigt hatten. Die Redaction einer Zeitung wie diese ist zu sehr abhängig von der Musse ihrer Mitarbeiter, welche, je sorgfältiger sie gewählt sind, desto mehr von anderweitigen Berufsgeschäften in Anspruch genommen und auch sonst nicht immer in der Lage sind, nach dem Auftrag der Redaction Alles in ihrem Sinne und so rasch zu erledigen, wie es wohl gewünscht wird. Wir hoffen jedoch im Laufe des gegenwärtigen und der folgenden Jahrgänge mancher Schwierigkeiten Herr zu werden und immer neue frische Kräfte für unser Blatt zu gewinnen. — Einige Artikel des beendeten Jahrganges, die gerade von historischem Werth sind, werden manchem unserer Leser für eine Wochenschrift zu schwer und zu lang erschienen sein. Allein man kann es in dieser Beziehung eben nicht Allen recht machen und wir dürfen wohl voraussetzen, dass Das, was bei jeder Zeitung factisch der Fall ist, auch bei unserer Zeitung als unvermeidlich angesehen werde, dass nämlich nicht Alles, was in einer Zeitung steht, für jeden Leser gleiches Interesse haben kann.

In Bezug auf die Recensionen können wir wohl behaupten, dass alles wirklich Interessantere und Werthvollere, was im Jahre 1862 und in der ersten Hälfte von 1863 namentlich in Deutschland erschienen ist, seien es nun Compositionen, oder Werke über Musik, zu mehr oder minder gründlich eingehender Besprechung gekommen ist. Ja wir dürfen uns rühmen, hierin mehr geleistet zu haben, als alle andern Musikzeitungen. Einiges befindet sich noch in den Händen unserer verschiedenen Referenten, und geht seiner Erledigung entgegen. Werke, die sich einer eigentlichen Recension beinahe entziehen, wie z. B. Chrysander's »Jahrbücher«, empfehlen sich übrigens den Wissensdurstigen so sehr von selbst, dass die Anzeige ihres Erscheinens und ihres Inhalts schon genügt. — Sind die recensirten Compositionen nicht so zahlreich, wie in früheren Bänden dieser Zeitschrift, so erklärt sich das von selbst aus der heutzutage viel geringeren Anzahl irgendwie interessanter Productionen im Vergleich zu der in früheren Jahren. Ein Blick auf unsere Musikkataloge giebt dieser Entschuldigung eine freilich nicht sehr erfreuliche Bestätigung.

Unsere Principien bleiben natürlich dieselben. Wir werden beständig und vorwiegend das bedeutendere Talent und seine Entwicklung beachten; doch soll auch das Wirken und Schaffen der Talente zweiten Ranges, sofern es nach dem besten Ziele strebt, diejenige Anerkennung finden, die ihm gebührt, seien auch die erreichten Resultate, wie es ja selbstverständlich, keine epochemachenden. Wir machen es uns und unsern Mitarbeitern zur Pflicht, das mittlere Talent nicht mit einem Maasse zu messen, das nur an das Genie gelegt werden kann. Nur mögen jene Talente von uns nicht fordern, dass wir ihnen einen Enthusiasmus entgegenbringen, den wir für die bedeutende Begabung aufsparen müssen. — Uebrigens ist es unser bester Vorsatz, überhaupt jedes löbliche und der Kunst nützliche Unternehmen zu fördern und zu unterstützen.

Die Rücksicht auf einen gemischten Leserkreis wird uns nöthigen, mehr als bisher auf solche Beiträge bedacht zu sein, die zu dem Strengen das Anregende und Unterhaltende hinzufügen. Wir werden Miscellen und Nachrichten zu vermehren trachten, ohne hoffentlich den Fehler zu begehen, dass ein im Grunde ernst und wissenschaftlich intentirtes Blatt in flache und unnöthige Notizelei verfalle. Auch hierin sind wir freilich auf die freundliche Unterstützung aller derjenigen Musikfreunde angewiesen, die sich in vielseitiger Weise mit der Musik und Allem, was mit ihr zusammenhängt, beschäftigen und uns ihre Mitwirkung zugesagt haben.

So möchten wir auch noch an alle Freunde unseres Unternehmens die Bitte richten, uns dadurch zu unterstützen, dass sie uns Alles, was für den Leserkreis dieser Zeitung irgend ein Interesse haben könnte, schleunigst mittheilen, geschehe es auch in der kürzesten Form, wie z. B. bei Aufführungen durch blosse Einsendung von Programmen, namentlich aus solchen Städten, wo wir keine stehenden Berichterstatter haben. Anfragen hierüber beantworten wir pünktlich im Briefkasten oder schriftlich.

Und somit sei denn der neue Jahrgang der Gunst und Nachsicht der Musikfreunde empfohlen.

Leipzig, Dezember 1863.

Die Redaction.



Ueber die Stellung und Aufgabe der modernen Tonkunst.

Von S. Bagge.

Mehr als je fällt heute der Tonkunst die Aufgabe zu, eine Vermittlerin zu sein zwischen Menschlichem und Göttlichem. Denn mehr als je macht das reale Leben seine Ansprüche geltend; Ansprüche, die durch die Uebertriebenheit des Spiritualismus ganz und gar streitig gemacht oder unterdrückt worden waren. Mehr als je läuft aber auch die Menschheit Gefahr, in der Erkämpfung der ihre Berechtigung in sich tragenden materiellen Güter und Freiheiten von dem Dämon des gemeinen Materialismus ergriffen zu werden und ihm gänzlich zu verfallen.

Wer der Kunst, und somit auch der Musik eine vermittelnde höhere Mission nicht zuerkennt, wer in ihr nur einen jener tausend Genüsse sieht, die dem Menschen gegeben sind; wer eine Symphonie oder Oper ebenso anhört, wie man ein Glas Wein schlürft, oder mit einer koquetten Schönen sich unterhält, der mag sonst ein ganz gescheidter Mensch sein; aber Urtheil in Kunstsachen trauen wir ihm nicht zu; am wenigsten können wir ihm die Entscheidung überlassen in Fällen, wo es sich um letzte Fragen handelt.

Der Mensch ist ein Doppelwesen, insofern er zwei Seiten hat, von denen jede nach Umständen das Uebergewicht gewinnen kann. Zuweilen sind die Schwankungen so gross, dass beide Seiten in gleich starker Ausbildung zur Erscheinung kommen. Alles was er lernt, thut, geniesst, denkt, trägt dazu bei, eine oder die andere Seite seines Wesens zu befestigen oder zu schwächen. Auch die Musik wirkt in diesem Process mit, ja wenn sie zu einem Hauptgegenstande des Genusses erhoben wird, kann sie den höchsten Einfluss auf die Entwicklung des Menschen gewinnen, und es ist auch denkbar, dass sie beiden Seiten dienstbar werde.

Nun kann für uns Alles, was wir gut, edel, schön nennen sollen, nur so beschaffen sein, dass es entweder ein richtiges Gleichgewicht im Menschen zu befördern geeignet ist, oder dass es mit voller Entschiedenheit zu den »ewigen Ideen« selbst hinführt. Eine Kunst, die dem Gegentheil dient, die nur geeignet scheint, das Thier im Menschen zu befördern und zu befestigen, die wäre in Wirklichkeit ein Werk des Teufels, und als solches mit allen Mitteln zu bekämpfen. Und kommt dergleichen nicht vor, ist es eine Erfindung unserer Einbildungskraft? Nun, wir gestehen, dass wir in Theatern grosser Städte beim Anblick eines fanatisch johlenden Publikums nicht selten den Eindruck gehabt haben, als befänden wir uns nicht mehr in menschlicher Gesellschaft. Je mehr sich diese von den Fesseln eines bequemen blinden Köhlerglaubens emancipirt und auf eigene Füsse stellt, desto mehr bedarf sie jenes Gefühls der eigenen Würde, das ihr ihre grossen Denker und Dichter zum Bewusstsein gebracht haben, wenn sie nicht versinken soll in jämmerliche Barbarei und Stumpfsinn, wenn nicht das Schicksal der Buschmänner das allgemeine werden soll.

Verzeihe uns der geneigte Leser solche Expectorationen, die in eine Musikzeitung nicht zu passen scheinen. Allein je grösser die Widersprüche auch auf dem Gebiet unserer edlen Kunst werden, je grösser die Uneinigkeit der Geniessenden, Schaffenden und Kritisirenden, desto mehr fühlt man sich genöthigt, in die Tiefen des Seins aller Dinge und des Menschenherzens hinabzusteigen, um sich zu orientiren, ob man etwa selbst auf dem Irrweg sich befinde, oder ob Andere in dieser angenehmen Lage sind. Besonders geeignet scheinen uns sogar solche Betrachtungen zum Beginn eines neuen Jahrganges dieser Zeitung und zur Einleitung eines Artikels über Stellung und Aufgabe der modernen Tonkunst. Uns wenigstens ist es nicht möglich, die Kunst als etwas zu betrachten, was mit den übrigen die Welt bewegenden Motiven schlechthin ausser Zusammenhang steht. Sie bildet gewiss eine Welt für sich, aber diese Welt wird durch die andern Welten des Gedankens und der Erscheinungen beeinflusst, und wirkt wieder rückwärts auf sie. Diese Wechselwirkung scheint uns sogar gerade das ihr Schicksal Entscheidende zu sein, und jedenfalls regt sie mehr zum Nachdenken und Forschen an, als das selbstverständliche, sich ewig wiederholende Umdrehen um die eigene Achse in der abgeschlossenen einen Welt.

Nun stehen wir mit unserer Tonkunst gegenwärtig an einem bedenklichen Scheidewege des Herkules. Niemals hat die Wunde des Alten und Neuen breiter geklafft und grössere Zuckungen hervorgebracht. Niemals sind die Gegensätze der Abgeschlossenheit in der klassischen Musik und des hastigen Zugreifens zu dem, was sich als neue Kunst, als »Kunst der von Vorurtheilen befreiten Zukunft« geltend macht, heftiger gewesen. Niemals scheint man sich schwieriger verständigt zu haben als jetzt, wo nur die extremen Parteien Recht haben wollen, wo von der einen Seite der Musik aller geistige Inhalt bestritten, von der andern alles unkünstlerische Gebahren durch diesen Inhalt gerechtfertigt werden will.

Und gerade diese Fragen und Widersprüche sind es, welche am dringendsten einer Lösung bedürfen. Denn so gross die Schwierigkeit für die moderne Tonkunst ist, über die Meisterschöpfungen hinaus zu einem nennenswerthen Fortschritt zu gelangen, da die Musik bereits auf jedem Gebiete Werke aufzuweisen hat, die kaum an innerer Güte und äusserer Wirkung zu erreichen, geschweige zu übertreffen sind, so ist dennoch die Frage nach der Leistung der Gegenwart und nach den Zielen, die sie sich zu stecken hat, eine beständig brennende. Das Talent, welches immer vorhanden, wenn auch nicht wie zu andern Zeiten in einzelnen Personen zur höchsten Spitze ausgebildet ist, verlangt Beschäftigung; es schafft, wohl oder übel, immer wieder Neues, und wirkt dadurch auf die allgemeinen Kunstzustände. Der Kritik erwächst die Aufgabe, den Process des ewig Neuen zu überwachen, und nach bestem Wissen und Verstehen das Publikum über das Gute, Bedenkliche oder Falsche neuerer Richtungen und Leistungen aufzuklären. Die Lage der gegenwärtigen productiven Talente ist dabei keine beneidenswerthe, namentlich jener, die das Bessere anstreben und der eigenen Ueberzeugung, nicht dem Modegeschmack folgen wollen. Vom Publikum nach oft oberflächlichster Bekanntschaft verschmäht und missachtet, von den Verlegern in Folge davon nicht unterstützt, von der Kritik streng beurtheilt, mit dem höchsten Maassstabe gemessen, — kann es nicht Wunder nehmen, wenn namentlich die strebsamen Mitteltalente häufig sich ausser der Lage finden, die Produktion fortzusetzen und lieber anderweitiger künstlerischer Thätigkeit nachgehen. Das echte Talent freilich wird sich nicht abschrecken lassen, allein dessen ist wenig vorhanden, und das Wenige nicht selten noch im Unklaren über seine Ziele. Wieder eine andere Reihe von Künstlern ist nur zu klar darüber, was dem Publikum sofort gefällt, und versteht es mit wunderbarem Spekulationsgeiste dessen Sinn zu befriedigen.

Wie nun die Künstler entweder unklar über sich selbst, oder nur zu klar über die Beschaffenheit des Publikums

sind, so weiss das Publikum gerade dem wirklichen Talent gegenüber selbst am allerwenigsten, was es eigentlich will, und widerspricht sich in seinen Urtheilen, Launen und Gelüsten täglich selbst. Die Mischungen von Intelligenz und Beschränktheit, von allgemeiner Empfänglichkeit und Apathie, von Liebe zum Alten, Wohlbekannten und wieder zum möglichst Neuen, von Allem Abweichenden, — diese Mischungen erzeugen tausend unberechenbare Factoren für den Künstler, der sein Werk diesem wunderlichen Beschauer preisgiebt, von dem er gleichwohl lebt.

Die Sache recht bei Lichte besehen, so würde sich wohl ein Zustand ermitteln lassen, der für alle Theile gleich annehmbar wäre; wenn nämlich Publikum, Künstler und Kritik über einige wesentliche Punkte einig würden. Dieser Einigkeit wünschten wir einen Schritt näher zu führen, wenn sich auch hier nicht erschöpfend darstellen lässt, was dabei in Betracht kommt.

Die allererste Grundlage der Einigkeit ist die gleichmässige Ueberzeugung, dass die Werke der Meister, deren Werth durch den Beifall von Generationen besiegelt ist, die unverrückbare Grundlage alles neueren Schaffens in dem Sinne sein und bleiben müssen, dass diejenigen Eigenschaften, welche ihnen den Beifall der Besten ihrer und noch viel späterer Zeiten eingebracht haben, auch dem neueren Kunstwerke eigen seien, welches sich nur durch den neuen Ideengehalt und die demselben entsprechend modificirte, nicht aber verschmähte Form von den älteren unterscheide. Zweitens gehört zur Grundlage der Einigkeit die Ueberzeugung, dass Welt und Menschheit in einem beständigen Umbildungsprocess begriffen sind, und daher auch die neueren Künstler nicht ebenso geartete Ideen und ebenso geartete Formen und Kunstwerke darbringen können, wie die älteren. Drittens aber, dass sich ganz wohl eine Fortbildung der Ideen und Formen in den Kunstwerken denken lässt, welche weder den Geist und Gehalt der älteren Kunst indirekt für absurd erklärt, noch durch sklavischen Anschluss und Nachahmung des Alten sich als ein Unlebendiges erweist.

Das Nähere hierüber lässt sich nur sagen, wenn man in die Werkstätte des schaffenden Tonkünstlers hinabsteigt und auf die einzelnen Gattungen der Kunst eingeht, von welchen hier Oper, Kirchenmusik und Oratorium, Concert- und Kammermusik, dann die Hausmusik als die vorzüglichsten in Betracht kommen.

(Fortsetzung folgt.)

Recensionen.

S. Bach's Werke, herausgegeben von der Bachgesellschaft. 12. Band, zweite Lieferung, Cantaten für Solostimmen.

—a— Während von der einen Seite geklagt wird, dass die musikalische Zeitungspresse sich so wenig mit den Partituren beschäftige, welche alljährlich von der Bach-Gesellschaft ausgegeben werden, hört man von anderer Seite den Vorwurf aussprechen, die Kritik nehme diese Werke mit einer unbedingten Verehrung auf, die eigentlich Allem gleiche, nur nicht dem, was man — Kritik nennt. Während daher die erstbezeichnete Stimme eine fortwährende Hinweisung fordert auf Werke, wo ein unerhörter fabelhafter Reichthum von tiefer und nach allen Seiten unfassbarer Schönheit aufgespeichert liege, möchte die andere Stimme vor Allem eine Scheidung dessen angebahnt sehen, was ewig und wirklich bedeutend, und dessen, was vergänglich, was blos Produkt einer grossartigen Kunstfertigkeit sei, einer Fertigkeit, die man zwar bewundern müsse, deren Früchte jedoch in ihrer Gesammtheit für die Gegenwart von fraglichem Werth seien. In jeder dieser Forderungen und Anschauungsweisen liegt etwas Berechtigtes, aber auch etwas Uebertriebenes und schliesslich Falsches.

Sprechen wir von der ersten, hauptsächlich von Rob. Franz vertretenen Ansicht (siehe dessen Broschüre »Seb. Bach's Magnificat«), so wird wohl jedem Unbefangenen einleuchten, dass eine tiefe und neue, zugleich nach allen Seiten wohlbegründete Anschauung und deren Durchführung über Bach's Werke kaum von einer Wochenschrift gefordert werden kann, die als Spiegel der Gegenwart dem künftigen Forscher Gelegenheit geben soll, sich über das zu informiren, was diese leistete und bewegte. S. Bach dem Publikum verständlich zu machen, seine Lebensfähigkeit für uns nachzuweisen, dazu gehört beinahe ein selbständiges Buch, ferner eine Kraft, die sich beinahe ausschliesslich mit diesem Meister beschäftigt hat und jene Gaben in sich vereinigt, die ein so schwieriger und umfassender Gegenstand zur Voraussetzung hat.*) Die Leute von der Art eines Gervinus, Jahn und Chrysander sind aber selten; besonders unter den Musikern findet sich schwerlich einer, der in der Lage wäre, seine Kräfte ausschliesslich einem Meister zu widmen. In einer Zeit, wo drei Meister von der Riesenhaftigkeit eines Händel, Bach und Beethoven in Gesammtausgaben vor uns erstehen, wird es Jedem schwer, sich ausschliesslich in die eine Erscheinung zu vertiefen, und wo er's thäte, würde er nur zu leicht in die Gefahr der Einseitigkeit verfallen.

Wenden wir uns zu der andern Ansicht (vertreten besonders durch van Bruyck in Wien), so bekennen wir, dass wir heutigentags nicht ohne einiges Misstrauen auf subjektive Urtheile über einzelne Bach'sche Werke blicken können, wenn uns der Autor nicht die begründetste Gewähr für hinreichend tiefe Anschauung und umfassende Kenntniss giebt. Hier hilft kein subjektives Meinen, keine scheinbare Abgeschlossenheit, keine halbe Kenntniss der Sache. Nun ist aber bei Bach der Fall, dass wir eben erst anfangen, ihn in der ganzen Ausdehnung seines Schaffens kennen zu lernen. Einen Meister wie Bach behandelt man nicht wie den ersten besten modernen und leicht zu übersehenden Componisten. Ein anderes ist es bei Beethoven. Dieses Meisters Werke sind Jedem geläufig, sämmtlich vielfach aufgeführt, man kennt sie auswendig. Bei Bach liegen $^{99}/_{100}$ seiner Partituren todt vor und wollen erst zum Leben gebracht werden. Nun sage man nicht: für den Kritiker genügt die Ansicht der Partitur. Man hat in den letzten Jahren die Erfahrung nicht selten gemacht, dass geist- und kenntnissreiche Musik-Schriftsteller zugestehen mussten, sie hätten nach der Partitur jene Wirkung nicht erwartet, die ihnen bei der Aufführung entgegentrat. Und so ist es auch: Bach's Partituren sehen so kraus und künstlich aus, dass auch ganz gute Partiturleser sich täuschen können über die Wirkung, die oft eine viel einfachere ist als man glaubt. Wer je einmal einer Zimmerprobe des ersten Chors der Matthäuspassion beigewohnt und dabei die Partitur vielleicht zum ersten Mal in der Hand gehabt hat, der möchte Das wohl ohne Weiteres unterschreiben.

Mit der absoluten Kritik Bach's, mit einer Scheidung

*) Gleichwohl ist es gerade unsere Zeitung mit ihrer Vorgängerin, der »Deutschen Musikzeitung«, gewesen, welche beständig auf Bach hingewiesen hat. Robert Franz hätte das gerechter Weise anerkennen müssen! D. Red.

seiner Werke in gute und veraltete hat es daher wohl noch Zeit.

Die bereits erschienenen Jahrgänge der Bachgesellschaft brachten Musik von sehr verschiedener Gattung: Kirchencantaten und Passionen, Instrumentalmusik (namentlich für Clavier oder Orgel, dann für Clavier mit Begleitung von Violine, Flöte u. s. w.), auch einige Kammermusik für Gesang u. A. findet sich vor. Mit dem 12. Bande wurde aber ausser der bereits bekannten Johannispassion eine Gattung geboten, die bisher nicht allein in den Bänden unvertreten war, sondern auch geeignet ist, Manchem einen Ausruf des Erstaunens zu entlocken: Kirchencantaten für eine, oder zwei und drei Solostimmen mit Orchester! Was hat man nicht Alles gesagt über die Verwendung von Sologesang in der Kirchenmusik, und nun stellt sich heraus, dass der alte Cantor der Thomaskirche sich sogar nicht gescheut hat, den Chor ganz wegzulassen, und ganze Cantaten für einen oder mehrere Solosänger zu schreiben! Der Sologesang ist eben an sich etwas ganz unschuldiges und reines, daher an und für sich auch der Kirche so wenig widersprechend, wie die Form, in der er auftritt: die Arie und das Recitativ. Aber er ist im Laufe der Zeit aus diesem Zustande der Unschuld herausgetreten; das Emporkommen des Subjektivismus in der Musik und die moderne Oper haben ihm einen Beigeschmack gegeben, den die Zeit Bach's nicht kannte; auch gab es damals noch eine objektive Gesangskunst, die nichts wusste von all den krankhaften Manieren heutiger Gesangsweise, durch welche uns nicht selten Kirche, Oper und Concert gleichmässig verleidet wird. Wer daher bei einer Bach'schen Solo-Cantate an heutige Sänger denkt, dem ist auf der einen Seite nicht zu verargen, wenn ihn ein kleiner Schreck überkommt; auf der andern Seite aber soll er diesen Umstand nicht in das Urtheil über Bach und die Berechtigung seiner Kirchenmusik vermischen.
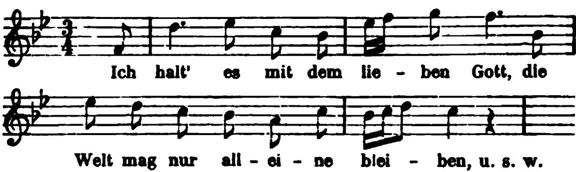
Bach hat wahrscheinlich seine guten inneren Gründe gehabt, wenn er eine Cantate blos für eine Stimme schrieb. Sollte dies aber nicht nachweisbar sein, so verdient vom rein künstlerischen Gesichtspunkt das ungeheure Vermögen unsere Bewunderung, mit welchem Bach jede, auch die scheinbar unmögliche Aufgabe mit voller Sicherheit des Gelingens löst. Viele Componisten vermöchten ihre vier Stimmen kaum wesentlich um eine oder zwei zu vermehren oder zu verringern. S. Bach schreibt eben so leicht für 8 Stimmen, zu welchen er vielleicht noch ein reiches Orchester fügt, wie er für eine einzige Violine oder ein Cello ohne alle Begleitung Sonaten schreibt, die an Fülle des Satzes gar nichts vermissen lassen. Und so schreibt er denn wohl auch Kirchencantaten für eine oder einige Solostimmen mit Begleitung des Orchesters.

Unsere zweite Lieferung des 12. Jahrganges von S. Bach's Werken enthält zwei Cantaten für Sopran (»Jauchzet Gott in allen Landen« und »Falsche Welt, dir trau ich nicht«), zwei für Alt (»Schlage doch gewünschte Stunde« und »Widerstehe doch der Sünde«), eine für Tenor (»Ich armer Mensch, ich Sündenknecht«), eine für Bass (»Ich will den Kreuzstab gerne tragen«), drei für Sopran und Bass (»Selig ist der Mann, der die Anfechtung erduldet«, »Ach Gott wie manches Herzeleid« und »Wer mich liebet, der wird mein Wort halten«), endlich eine Cantate für Alt, Tenor und Bass (»O Ewigkeit, du Donnerwort«).

Wir können heute nur eine Uebersicht des in diesen Cantaten niedergelegten Inhalts geben. Einzelnes mag später einmal genauer betrachtet werden.
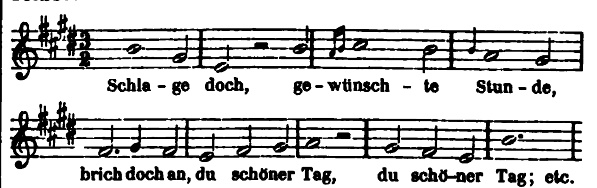
Die erste Sopran-Cantate hat einen jubelvollen Charakter und ist voll Kraft, setzt aber eine Sängerin voraus, deren Stimme den Kampf mit einer Trompete aufzunehmen vermag, die namentlich in der ersten und letzten Arie nebst anderen lebhaft figurirten Stimmen dem Gesang gleichberechtigt zur Seite geht. Wir sind ungläubiger Thomas genug, um an eine schöne Wirkung dieser Arien, ja fast der ganzen Cantate nicht eher zu glauben, bis das Wunder einer solchen Sopranstimme und eines ebenso geschickten wie decenten Trompeters vor unser leibliches Ohr getreten sein wird. Die Composition an sich ist grossartig und im höchsten Sinne charakteristisch; nur für die Mittel zum Zweck haben wir vorläufig kein Verständniss.

Bei weitem mehr den modernen Sinn ansprechend ist die zweite Soprancantate. Eine pompöse Symphonie für Streichquartett, Continuo, 3 Oboen, Fagott und zwei Hörner, die auch im Concertsaal als selbständiges Orchesterstück sehr wohl zu brauchen wäre, eröffnet sie; dann folgt nach einem Recitativ eine höchst charakteristische Arie. Man sehe, wie die Singstimme das Wort: »Immerhin!« hinauswirft, und wie das in die übrige gleichzeitige Musik passt. Das Hauptstück dieser Cantate ist aber die andere Arie in *B* mit drei Oboen und Continuo als Begleitung. Die Worte: »Ich halt' es mit dem lieben Gott« u. s. w. sind hier mit einer wahrhaft rührenden Einfalt und Wärme in Töne umgesetzt, die man sich immer wiederholen möchte.



Die 3 Oboen (zur Zeit Bach's wahrscheinlich zarter intonirt als unsere heutigen Oboen) bilden einen reizenden Hintergrund. Zum Schluss dieser Cantate singt der Chor einen einfachen Choral.
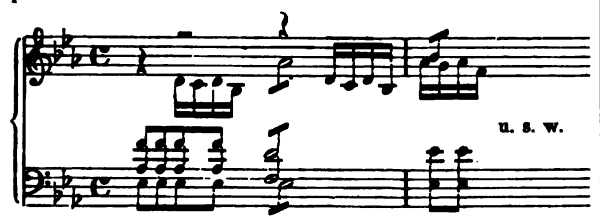
Die folgende erste Alt-Cantate (die eigentlich kaum eine »Cantate« heissen kann, da sie blos aus einer einzigen Arie besteht) ist ein vielfach merkwürdiges Musikstück; erstens wegen der fast ganz modernen homophonen Melodik und einer Färbung des Ganzen von so naiver und doch warmer und eindringlicher Art, dass man eigentlich kein bezeichnendes Wort dafür finden kann. Man sehe und höre selbst:
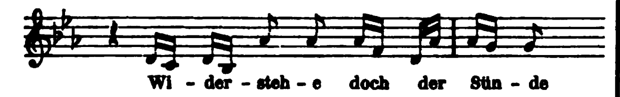


Eigenthümlich ist in dieser Arie die Anwendung einer »Campanella« (zwei Glöckchen; oder Glocken?), in *H E* gestimmt. Sie sind im Bassschlüssel, seltsamer Weise aber mit notirt, Noten, welche, da das Stück aus E-dur geht, sich lieber als *h e* lesen. Nun handelt es sich um die Tonhöhe oder Octave der anzuwendenden Glocken. Gewiss würden kleine Glöckchen die Sache leicht in's Kindische ziehen, während der ernstere Klang tieferer Glocken als ganz passend gedacht werden kann, es aber schwer halten dürfte, zwei solche von bestimmter Stimmung zu erlangen. Metallstäbe werden hier wohl das beste Auskunftsmittel sein. — Dieses Stück sei Altsängerinnen auf das Wärmste empfohlen. Eine Clavierbegleitung ist ohne

sonderliche' Schwierigkeit aus der Partitur zu ziehen und wird es dazu keines Rob. Franz bedürfen.

Ein Stück ganz anderer Art, nicht minder merkwürdig, das aber in der Ausführung voraussichtlich auf erhebliche Schwierigkeiten stossen wird, ist die folgende Cantate für Alt »Widerstehe doch der Sünde.« Es ist eine hochpoetische Absicht Bach's gewesen, hier eine Altstimme in ihren tiefsten Lagen (der Satz geht zuweilen bis *f* hinab) hören zu lassen: der Text predigt Widerstand gegen die Sünde und warnt vor ihrem Gift. Die instrumentale Begleitung besteht aus dem Continuo, zwei Violinen und zwei Bratschen, ist also fünfstimmig, die Singstimme aber die sechste reale Stimme. Nur selten lässt Bach seinen Solostimmen Raum und Freiheit, vielmehr ergehen sich auch hier die fünf begleitenden Stimmen fast beständig mit dem Solo in contrapunktisch sich abhebenden Figuren. Nun sind die Streichinstrumente allerdings der äussersten Zartheit fähig, dennoch wird es einer sehr klangvollen Altstimme bedürfen, um in dieser tiefen Lage aufzukommen. Davon abgesehen, sind die geistig-musikalischen Intentionen Bach's hier wie überall wundervoll. — Als ein paar besonders auffallende Dinge wären noch zu erwähnen: erstens der für Bach's Zeit sehr merkwürdige Anfang mit der Dominantharmonie und gleichzeitigem Tonika-Grundton als Orgelpunkt:



Das Motiv der Singstimme ist dieses:
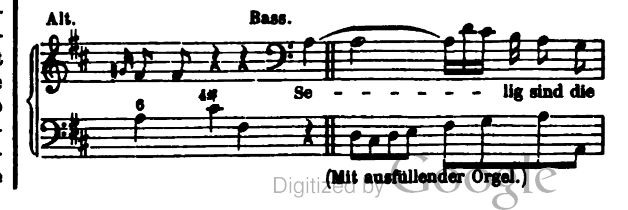


Zweitens einige Trugschlüsse im 11. Takt vor dem Schluss dieser Arie ($\overset{7}{G}$—$\overset{7}{\sharp D}$, statt $\overset{7}{G}$—C), und in dem folgenden (übrigens höchst ausdrucksvollen) Recitativ. Am allermerkwürdigsten finden wir aber die Schlussarie »Wer Sünde thut, der ist vom Teufel«. Hier ist ein förmlicher Fugensatz von drei Stimmen mit durchgehendem Bass, von denen die eine Stimme unser Alt-Solo ist. So prachtvoll dieser Satz als Musikstück genannt werden muss, für praktisch ausführbar, und mit guter Wirkung ausführbar halten wir ihn kaum, man müsste denn einen Alt-Chor statt einer Solostimme verwenden, oder die begleitenden Instrumente müssten beispiellos zart gehalten werden, was für nicht sehr tüchtige Orchester in Fugensätzen immer schwer bleiben wird.

Wir gelangen jetzt zu den Cantaten für Tenor (»Ich armer Mensch«) und für Bass (»Ich will den Kreuzstab gerne tragen«). Die Wahl der Stimmgattung ist auch hier bezeichnend und treffend. Beiden Cantaten ist noch das gemeinsam, dass ihnen ein vierstimmiger Choral angehängt ist. Die erste Arie der Tenor-Cantate hat eine Flöte, eine Oboe, 2 Violinen und den Continuo zur Begleitung, ist also auch sehr reich behandelt; doch liegt das Tenorsolo ziemlich hoch und wird daher bei zarter Ausführung der andern Stimmen leicht hervortreten, dann aber auch eine ganz ausgezeichnete Wirkung machen, denn die Motive sind von grossem Ausdruck. Auch die zweite Arie mit Flöte-Solo (»Erbarme dich«) muss hervorgehoben werden, obgleich uns hier, wie bei Bach überhaupt nicht selten, die beständige Bewegung des Basses stört. Wir lassen uns gerne alle Polyphonie der Oberstimmen auch in Arien gefallen, aber wenn auch die Bässe nie zu ruhiger Haltung kommen, dann haben wir das Gefühl des Ueberreichen, nicht mehr Geniessbaren.

Von den Arien der Bass-Cantate können wir nur das Gleiche sagen: sie sind in ihrer, der Bach'schen, Art vollkommen, aber für das moderne Ohr schwer fasslich, aus demselben Grunde wie dem vorher bemerkten. Interessant ist das Recitativ mit seiner Schaukelbewegung der Celli, entsprechend dem im Texte enthaltenen Vergleich des menschlichen Wandels mit einer Schiffahrt. —

Die folgenden drei Cantaten für Sopran und Bass ziehen schon durch die grössere Abwechselung der Klangwirkung an, noch mehr durch die Contraste der in ihnen ausgedrückten Stimmungen. Die erste dieser Duo-Cantaten ist ein Dialog zwischen Jesus und der »Seele«. Sie beginnt mit einer würdevollen Arie von Jesus über die Worte »Selig ist der Mann, der die Anfechtung erduldet«. Die folgenden Stücke der »Seele« sprechen in Recitativ und Arie das Bewusstsein des Werthes aus, den Jesus für sie hat, die Kraft, durch die sie ihren Feinden widerstehen kann. Darauf singt Jesus eine grosse lebhafte, fast kriegerische Arie: »Ja ja, ich kann die Feinde schlagen«. Im folgenden Recitativ wieder ein Zwiegespräch, dann noch eine Arie der Seele mit Violin-Solo, in lebhaftem Tempo G-moll, worin sie erklärt, nunmehr gerne ihr irdisches Leben zu beenden. Den Schluss bildet der Choral »Lobet den Herren, den mächtigen König der Ehren« mit einem Text, der als von Jesus gesprochen betrachtet werden soll.

Die beiden folgenden Cantaten ähnlicher Art übergehen wir, um noch über die letzte »O Ewigkeit du Donnerwort« für Alt, Tenor und Bass Einiges mitzutheilen. In diesen drei Stimmen sind drei Charaktere repräsentirt: die Furcht, die Hoffnung und die »Stimme des heiligen Geistes«! Im ersten Stück disponirt Bach so: Die Altstimme bringt den gleichnamigen Choral »O Ewigkeit« in der Form des Choralvorspiels; dadurch erhält »die Furcht« natürlich ihren ernsten Charakter. Dann aber tritt der Tenor (»die Hoffnung«) als Figuralstimme dazu, und singt in den süssesten und doch sehnsuchtsvollsten Tönen. Das giebt denn einen schönen Contrast, der sich auch in den folgenden 2 Sätzen (Recitativ und Duett) forterhält. Nun kommt aber das merkwürdigste Stück, nämlich der Gesang des heiligen Geistes. Derselbe correspondirt hier mit »der Furcht«, also der Altstimme, die sich die Schrecken des Todes vergegenwärtigt, und nicht zum Glauben gelangen kann. Zwischen dem Recitativ-Gesange derselben setzt dreimal in verschiedenen Tonarten »der heilige Geist« mit einem unbeschreiblich würdigen, heilig klingenden und wahrhaft ergreifenden Motiv ein, mit den Worten: »Selig sind die Todten«. Um nur eine ungefähre Vorstellung davon zu geben, mögen hier einige Noten stehen:





Diese Eintritte (immer mit der Mollterz des vorhergegangenen Schlusses, die dann Quinte der folgenden Durtonart wird), dann die ganze Melodie dieser Partie, die dritte (längere) Ausführung des heiligen Geistes, endlich »die Furcht«, sich widerlegt findend und nun »die Hoffnung« anrufend, sie möge sich wieder einstellen; zum Schluss noch ein Choral »Es ist genug« mit unerhörten melodischen und harmonischen Wendungen, — alles das ist höchst bemerkenswerth, und wir verlassen die Lektüre mit einem Gefühl, als hätte uns irgend ein blitzartiger Zufall einen kurzen Einblick in eine Welt gegönnt, welche, voll Wunder und Unbegreiflichkeiten, aber auch voll erhabenster Gestaltungen, eine unendliche Sehnsucht rege macht, sich näher an ihr anzusiedeln.

Möchten auch unsere Leser, sofern es ihnen Talent, Kenntnisse und äussere Möglichkeiten gestatten, sich einen Blick in diese Welt gönnen. Möchten aber vor Allem unsere Dirigenten geistlicher Musikaufführungen diese Solocantaten, namentlich die letzte, ihren Solo-Sängern vermitteln und schliesslich auch das grössere Publikum damit bekannt machen.

Miscellen.

Gluck und Klopstock
in Karlsruhe.

Es ist bekannt, dass Gluck im Jahr 1774 bei der Reise nach Paris, und im Frühjahr 1775 bei seiner Rückkehr mit Klopstock zusammentraf, der damals beim Markgrafen von Baden sich aufhielt, wo es für diesen, wie Petersen an Merck schreibt, »eine empfindliche Freude war, dass er den Ritter Gluck und dessen Nièce etliche Stücke aus der Hermannsschlacht und seiner Lieder, von Gluck und Bach vortrefflich in Musik gesetzt, meisterhaft spielen und singen gehört«, und dass namentlich Gluck's Nichte auf den Dichter einen grossen Eindruck machte (vgl. Schmid, Gluck. S. 238 f. Marx, Gluck II S. 142 ff.). Es wird den Lesern der Mus. Ztg. nicht unangenehm sein, den Bericht eines Karlsruher Hofmanns über dies Zusammentreffen, welches D. F. Strauss mitgetheilt hat (Kl. Schr. S. 42 ff.), hier wiederholt zu sehen.

»Während seines (Klopstock's) Hierseins erschien an einem schönen Morgen der Chevalier Gluck mit seiner Frau und Nièce; sie waren an mich von Rath Riedel aus Wien adressirt, und durch mich dem Hofe annoncirt. Zween Abende nach einander regalirten sie den Hof, wo aber ausser ein paar Cavalieren, Klopstocken und mir niemand admittirt wurde, mit ihrer göttlichen Musik. Der Alte sang und spielte recht con amore manche von ihm in Musik gesetzte Stelle aus der Messiade, die Frau accompagnirte ihn in ein paar andern Stückchen, und die liebenswürdige Nièce sang mehreremal das Liedchen (von Klopstock): »Ich bin ein deutsches Mädchen«, bis zum Bezaubern; Klopstock stand immer in einer Ecke oder sammelte Weyhrauch, wovon er sehr karg an diese Leute was ausspendete; sie gingen mit fürstlichen reichen Präsenten begnadigt von uns nach Paris. Als sie nach Verlauf einiger Zeit von dort zurückkamen, lud sie, sowie sie ankamen, der Minister von Edelsheim zu sich zur Mittagstafel und liess mir sagen, ich möchte auch kommen; ich konnte nicht eher erscheinen, als bis die Tafel beinahe zu Ende war; als ich kam, hiess mich der Minister zwischen der Mlle. Gluck und Herrn von M., dem jetzigen Hofmarschall, Platz nehmen. Sie kommen eben recht, sagte das holde Mädchen, und Sie sollen zwischen Herrn Klopstock und mir entscheiden. — Et de quoi s'agit-il? fragte ich. — Ob die französische Nation eine liebenswürdige Nation sei oder nicht; das letzte will Klopstock durchaus behaupten, und nicht nachgeben, ohngeachtet Herr von P. hier — er sass zu ihrer Rechten — und Herr von M. ihm widersprechen. — Et vous Mademoiselle? fragte ich. — Ach, ich kann Ihnen nicht genug sagen, wie ich von ganz Paris, vom Höchsten bis zum Niedrigsten, fetirt und mit Gnadenbezeugungen, Zuvorkommungen und Präsenten überhäuft worden bin. — Die Frage ist also entschieden, war meine Antwort; wer die Nation kennen gelernt hat, findet sie mit Ihnen und uns liebenswürdig, und das ist sie, malgré la haine du Nord; mag sie verachten, wer sie nicht kennt, er ist gestraft genug. — Das Mädchen stand auf, küsste mich auf beide Backen: lieber X., sagte sie, Sie sind mein Mann; auf Klopstock warf sie einen Blick voll Mitleiden; alle applaudirten, und ich machte Klopstocken ein Schnipschen: Apprenez, cher poète, sagte ich zu ihm, à mieux juger les nations et à faire le complaisant vis-à-vis le sexe. — O, das dachte ich wohl! war seine ganze Antwort, und er blieb hartnäckig nach wie vor.«

Musikleben in London.

F.P. Indem wir der Allgemeinen musikalischen Zeitung unsern ersten Bericht von hier einsenden, glauben wir es der Tendenz dieses Blattes angemessener, anstatt denselben in kleine Details zu zersplittern, das hiesige musikalische Treiben vorerst lieber in grösseren Contouren aufzufassen. Wir haben zu diesem Zwecke für diesmal die musikalische Thätigkeit nachfolgender drei Orte ins Auge gefasst, hoffend, dem Leser werde sich daraus ein entsprechend klares Bild des hiesigen musikalischen Lebens von selbst ergeben.

1. Die monday popular-Concerte seit ihrer Gründung 1859 bis Ende 63.
2. Die Musik im Crystallpalast zu Sydenham.
3. Die philharmonische Gesellschaft seit ihrer Gründung 1813—1860

1. Monday popular-Concerte.

Diesen, am 14. Februar 1859 von Arthur Chappell gegründeten Concerten gingen als Vorläufer im December 1858 und Anfang 59 gemischte Aufführungen voraus, gleichsam um den Empfänglichkeitsgrad des Publikums in vorsichtiger Weise auszuspüren. Sie wurden in St. James Hall abgehalten, wie noch jetzt ihre Nachfolger, und lieferten ein wunderliches Programm — man schien sich mit der Farbe noch nicht heraus zu getrauen. Fantasien von Thalberg, Liszt, schwedische Sänger, Balladen, Nummern aus italienischen Opern, Balfe, Kücken, Benedict, Auber und mitten hinein Schubert mit Ave Maria und »Horch die Lerch'«, Mendelssohn's Erstes Veilchen, Canzonette von Haydn, Claviervariationen von Mozart und Händel fanden sich unverhofft zusammengeschneit, neugierig, was mit ihnen geschehen würde. — Da mit Einemmale wendete sich das Blatt — mit dem Ausrufe »lasst uns einen kühnen Griff thun« (wie einst Gagern), holte man weit aus und ein Mendelssohn-Abend, nur mit Werken dieses Meisters, legte den Grund zu einer Reihenfolge von Concerten, deren Einfluss auf eine allmälige Umwälzung im hiesigen Concertleben gewiss nur von wohlthätigsten Folgen sein kann.

Wie sehr dem Publikum dieser lang entbehrte Genuss zusagte (wobei es bei so mässigen Eintrittspreisen — bis zu 1 Schilling herab — auch noch die bedeutendsten Künstler bewundern zu können Gelegenheit hatte), beweist der seit jener Zeit sich stets gleich bleibende bedeutende Zudrang, so dass oft 1500—2000 Personen die, für Quartettaufführungen überhaupt wohl etwas gar zu geräumigen Hallen füllten. Der Mendelssohn-Abend fand nämlich solchen Anklang, dass man, kühner geworden, demselben sogleich weitere 6 Abende, je einem besondern Meister gewidmet, folgen liess. Man hoffte im günstigsten Falle diese Zahl jedes Jahr wiederholen zu können, doch der Erfolg überstieg alle Erwartungen und der ersten Serie von 6 Concerten folgten wiederholt neue Serien, so dass bei Beginn gegenwärtiger Season (2. November) bereits das 132. Concert stattfand.

Indem wir nun die Reihenfolge der Programme durchgehen, wollen wir nur diejenigen Punkte hervorheben, die zu besonderen Bemerkungen Anlass geben.

Dem Violinisten M. Wieniawsky nebst den Herren L. Ries, Doyle, Schreurs und Piatti blieb es vorbehalten, den Reigen der Kammermusik zu eröffnen und zwar mit Mendelssohn's Quartett Op. 44 Nr. 1 und Quintett Op. 87. Weitere Vorträge auf der Orgel, in Gesang, Op. 4 und 17 bildeten das Programm dieses Abends. In den nächstfolgenden Concerten (21. Februar bis 4. April) spielten abwechselnd Blagrove, Sainton, Wieniawsky die erste Violine und der erste Abend brachte ausschliesslich Werke von Mozart; dann folgten Haydn und Weber (von Letzterem Trio für Clavier, Flöte und Cello), Beethoven und abermals Mozart und Beethoven, endlich Bach und Händel. Neben den genannten Künstlern wirkten dabei abwechselnd Hallé und Madame Goddard und einmal Lindsay Sloper mit. Bach und Händel (4. April) lieferten zu ihrem Programm Folgendes und zwar Bach: Präludium und 2 Fugen (Orgel W. T. Best); Arien aus der Passion; Preludium, Sarabande, Gavotte für Cello (mit Piano); Fuga scherzando (!) und Fuge in A-moll; Händel: Orgelconcert Nr. 6 und Präludium und Fuge (Orgel), Suite in E, drei Arien und ein Duett. An eigenmächtige Zusätze bei Titeln wie z. B. Fuga scherzando muss man sich hier schon zu gewöhnen suchen. Bach wird dem Publikum selten geboten und es ist daher ein tieferes Verständniss für seine Werke nicht zu erwarten, so nennt das Athenaeum die hier angeführten Arien aus der Passion »dreary, unlovely, passionless«.

Einem zweiten Mendelssohn-Abend (18. April) folgte am 25. ein ausschliesslich englischen Erzeugnissen gewidmeter Abend (English night), darunter: Clavierquintett von Macfarren, Sonate von Pinto, Claviertrio von W. S. Bennett, Streichquartett von E. J. Loder nebst Gesängen von Smart, Macfarren, Davison, Bishop, Glover, Barnett und Balfe.

Vom 2. Mai bis 14. Juni waren die Abende je Mozart, Schubert und Spohr, Beethoven und das letzte Concert der ersten Season (27. Juni) allen grossen Meistern gewidmet (Hallé und Goddard abwechselnd am Piano).

Die zweite Season begann am 14. Nov. und brachte bis 19. Dec. incl. sechs Concerte, in denen wir zum erstenmal der Wölfl'schen Sonate ne plus ultra (Mad. Goddard) begegnen. Das letzte Concert (19. Dec.) vereinigte wieder Bach und Händel, von Letzterem besonders Orgelconcert in C Nr. 9 und Trio für 2 Violinen und Cello.

1860. Die Gesangsbeigaben, die bis dahin mit wenig Ausnahmen recht interessant und meistens von den älteren Tonheroen ausgewählt waren, fingen nun schon an sehr gemischt zu werden. Man wird dabei leicht zu dem Glauben verleitet, dass man hoffte, sich hierdurch eines grösseren Publikums dauernd zu vergewissern oder vielleicht auch die Theilnahme desselben durch die mitunter auffallende Unerquicklichkeit des Gebotenen um so eher auf feine Art den Meisterwerken zuzuwenden. Vom 8. Jan. bis 2. Juli incl. vertraten abwechselnd die Violine Becker, Sainton, Molique und Strauss; das Clavier Lindsay Sloper, Hallé, Pauer, Goddard und Lübeck. Das 3. Concert brachte dem Publikum eine Ueberraschung — ein Clavierquintett von Dussek (mit Hallé), dem wir nun auch auffallend oft in den Gesangsnummern begegnen. Ebenso brachte das 6. Concert dessen Sonate plus ultra (Goddard).

Am 27. Febr. und 12. März regierten die Italiener — Beisteuer dazu: Streichquintett in A (Bocherini), Streichquartette (Donizetti und Cherubini); Streichtrio (Corelli); das Clavier versorgten Clementi und Scarlatti; die Violine Paganini und Tartini und den Gesang Clari, Salieri, Piccini, Paisiello. — Am 9. April steuerte England aus eigenem Seckel bei; diesmal Streichquartett (A. Mellon), Trio (Macfarren), Sonate mit Violine (Pinto), Clavier (Bennett), nebst einer Anzahl Balladen, Glee's etc.

Am 23. April hatten Beethoven's F moll-Quartett (posth.) und ein Streichquartett von Rossini ein unverhofftes Rencontre, denen sich als Dritter im Bunde abermals Dussek mit seiner Sonate mit Viol. (Goddard) zugesellte! Am 30. hören wir ihn schon wieder — diesmal mit einem Streichquartett, dem als Tröstung Beethoven's Liederkreis folgte.

Nach einem Mendelssohn- und italienischen Abend tauchte das erwähnte Quartett von Dussek abermals auf, um einem Beethoven- und Mozartabend Platz zu machen. Der letzte Abend (2. Juli) brachte alle grossen Meister.

Mit dem 12. Novb. dieses Jahres begann die dritte Season der Monday popular-Concerte. Der Leser wird wohl längst schon manche Namen vergebens gesucht haben; statt dessen stiert ihm jetzt der Name Dussek mit einer auffallenden Zudringlichkeit entgegen. Gleich das erste Concert bringt von ihm die mehrerwähnte Sonate mit Violine. Im 2., dann im 4., 5. und 6. hören wir auch seine Gesangsprodukte, und um das Maass voll zu machen, schliesst sich ihm im letzten Concert (17. Dec.) gar noch Steibelt mit einer Sonate (Goddard) an.

1861. Im ersten Concert (14. Jan.) trat nach längerer Abwesenheit von London zum ersten Male wieder Vieuxtemps hier auf. Spohr's Doppelquartett in D-moll sehen wir wiederholt in den nächsten Monaten verzeichnet. Beethoven nahm drei Abende ausschliesslich in Beschlag und Dussek zierte sechs Abende mit Gesang und drei mit der Sonate mit Violine (by particular desire, wie stets nachdrücklich bemerkt ist).

So wie das letzte Quartett (1. Juli) mit Dussek schloss, so begann die vierte Season (18. Nov.) abermals mit dessen Sonate (diesmal mit Hallé), und in den 4 folgenden Concerten in diesem Jahre finden wir ihn noch zweimal; ferner ein Quartett von Kromer und Beethoven's Sonate Op. 111, wiederholt von Mad. Goddard so wie früher einmal von T. Ritter vorgetragen. Jedenfalls bleibt dies sowie die Aufführung der letzten Quartette von Beethoven ein Wagniss bei einem so jugendlichen Unternehmen, denn es ist unmöglich, dass der Zuhörer in so kurzer Zeit die für solche Riesenwerke nothwendige Auffassungskraft sich angeeignet haben kann. Wir vergassen zu erwähnen, dass am 27. Mai zum letztenmale Vieuxtemps auftrat, den dann abwechselnd Strauss und Wieniawsky ersetzten.

1862. Vom 13. Jan. bis 7. Juli waren, zwei Abende mit Pauer ausgenommen, Hallé und M. Goddard abwechselnd am Piano. Am 3. März trat seit 1859 zum erstenmale wieder Joachim auf; am 2. Juni Laub und am 23. Juni und 7. Juli Ernst, dessen Quartett von Joachim, Laub, Molique und Piatti vorgeführt wurde, gewiss ein seltner Verein ausgezeichneter Kräfte — Ernst selbst spielte seine Elegie.

In der ersten Hälfte dieses Zeitabschnittes erscheint Dussek im Gesang, Sonate plus ultra und Sonate mit Violine vertreten, so wie Wölfl's ne plus ultra-Sonate zweimal mit M. Goddard. Am 31. März spielte dieselbe nebst Beethoven's Op. 111 ein Präludium und Fuge alla Tarantella von Bach, abermals ein Ti-

tel, den schwerlich jemand unter den Werken Bach's suchen und noch weniger finden wird. Die Kreutzer-Sonate wurde bis dahin wiederholt von Hallé so wie von Mad. Goddard gespielt. Eine Sonate in A mit Cello von Bocherini darf ebenfalls nicht unerwähnt bleiben.

Am 13. Oct. begann die fünfte Season — die Violine mit Meister Joachim, am Clavier Pauer, Hallé, Lindsay, Sloper. Am 1. Dec. kam ein Quartett von Molique zur Aufführung. Pauer spielte Mendelsohn's Var. sérieuses und — horribile dictu! Schumann's Es-Quintett Op. 44, doch Dusseks Sonate mit Violine (am 6. und 8.) machte schnell diesen Missgriff wieder gut!

1863. (12. Jan. — 6. Juli). Erste Violine: bis 23. März Sainton (ausgenommen am 16. Febr. Molique); vom 13. April bis 11. Mai incl. Vieuxtemps, dann Japha und am 6. Juli L. Auer. Clavier: Pauer, Goddard, Hallé.

Zum zweiten und letzten Male begegnet uns in der langen Reihenfolge von Concerten der Name Schumann. Am 19. Jan. wiederholt Pauer dessen Quintett Op. 44. Von den verschiedenen Urtheilen über dieses Werk wollen wir hier das jedenfalls »kürzeste« mittheilen, doch schämen wir uns, es im Deutschen hier wiederzugeben; der Leser soll es im Urtext hören und mag sich darüber seine weiteren Gedanken machen: »a second hearing did not engender a very strong desire for the third!« Dass dieselbe Feder das musikalische Gebräu für die Times liefert, kann der Leser aus deren Nummer vom 14. Dec. d. J. ersehen. — Diese Niederlage eines Werks, das längst eine Zierde jedes echt künstlerischen Programmes ist, schmerzt uns weniger, wenn wir gleich darauf (2. Febr.) Dusseks Sonate mit Violine zum 10. Mal angezeigt lesen (by general desire!). Wölfl lässt nicht lange auf sich warten — am 16. Febr. (by unanimious desire) folgt seine ne plus ultra-Sonate, beide Werke von Madame Goddard vorgetragen. Wir haben aus Neugierde uns die Mühe genommen, nachzusehen, wie oft namentlich Dussek hier bis jetzt vertreten war, und brachten, wohlgezählt, die Zahl 24 heraus! Und keins der Trio's von Schumann, keines der 3 Streichquartette, Clavierquartett, kein einziges seiner zahlreichen Lieder hielt man der Aufführung würdig! Diese planmässige Ausschliessung eines Künstlers, der für alle Zeiten seinen Platz in der Tonkunst sich gesichert hat, ist ebenso verletzend für die Kunst wie für das Publikum, das ein Recht dazu hat, dass man ihm nicht nach Laune eines Einzelnen ein beliebiges Programm vorsetze. Die Art und Weise, wie überhaupt über Schumann abgeurtheilt wird, zeigt offen, dass man das Wenigste seiner Werke kennt und sich gar nicht die Mühe geben will, aus dem alten Geleise hinauszukommen, — wo soll da das gegenseitige Verständniss herkommen!

Auch über die unstatthafte Länge der meisten Concerte wollen wir nur Weniges sagen. Programme mit 9 Nummern (2 Quartetten, 1 Septett, 1 Sonate, 1 Concertpièce und 4 Gesangsnummern — wie z. B. am 7. Dec.) werden die wenigsten Ohren aushalten. Es hat sich noch immer bewährt, dass 1 Quartett, Trio oder Duo und 1 Quintett oder Quartett zum Schlusse und da, wo dies üblich ist, zwei eingeflochtene Lieder für diese Gattung Concerte hinreichend ist, und wenn man uns entgegnet, dass das Publikum in London an lange Programme gewöhnt ist, so hat man nur um so mehr sich zu bemühen, das wahre Maass wiederherzustellen. Uebrigens haben wir schon kurzen Concerten beigewohnt und es war Niemand, der sich darüber beklagt hätte; dafür lief aber auch bei der letzten Nummer nicht die Hälfte der Zuhörer davon.

Ueber die bunte Auswahl der Gesänge haben wir uns schon ausgesprochen. Wir wollen hier, die Kunstsäulen für Gesang übergehend, eine Liste der hierzu beitragenden Componisten beifügen: Smart, Sullivan, Macfarren, Hecht, Chorley, Oakley, Lake, Mori, Benedict, Davison, Wallace, Glover, Bennett, Purcel, Glinka, Manns, Linley, Clari, Corschmann, Himmel, Paër etc.

Was die Ausführung des Streichquartetts anbelangt, ist das Zusammenspiel der Künstler, denen schwerlich viel Zeit zu allzuhäufigen Proben zu Gebot steht, rühmend anzuerkennen und der Effect würde in einem nur etwas kleineren Saale gar oft noch viel bedeutender sein. Die erste Violine ist, wie erwähnt, stets in den besten Händen; ebenso ist das vorzügliche Spiel Piatti's bekannt, dessen augenblicklicher Verlust für London sehr zu beklagen ist. Wo Ober- und Unterhaus so übereinstimmen, kann das Resultat nicht zweifelhaft sein, und L. Ries, Webb etc. schmiegen sich dem Ganzen in würdiger Weise an.

Wir schliessen die Besprechung dieser Concerte mit dem lebhaften Wunsche, dass man nun, wo es sich gezeigt hat, wie sehr dem Publikum der Genuss klassischer Werke Bedürfniss geworden, sich auch bemühe, den Programmen immer mehr eine künstlerische Abrundung zu geben. Die Muster dazu sind nicht schwer zu finden — man braucht nur die Leistungen solcher Quartett-Vereine zu verfolgen, deren Programmzusammenstellungen sich durch eine lange Reihe von Jahren für Kunst und Künstler am ehrenvollsten und vortheilhaftesten bewährt haben.

(Schluss folgt.)

Berichte.

Berlin. Unser Musikleben ist während der letzten vier Wochen zwar ein sehr reges, aber darum nicht gerade ein sehr anregendes gewesen. Der gewissenhafte Kritiker taumelt allerdings von Musik zu Musik, aber nicht von Genuss zu Genuss, wenigstens dann nicht, wenn er musikalischer Feinschmecker genug ist, um einen für das hier übliche Mittelgut ziemlich abgestumpften Gaumen zu haben. Namentlich war es die Oper, welche, durch andauernde Heiserkeit der Frau Harriers lahm gelegt, wenig oder gar nichts zu den Genüssen höherer Art beisteuerte, da auch die jetzt bereits beschlossene Thätigkeit der Frau Köster eher dazu angethan war, Erinnerungen an bessere Zeiten, als diese bessere Zeit selbst heraufzubeschwören. Die zwei Thaten, zu denen sich die Intendanz in jüngster Zeit aufschwang, sind verschiedenster Art und verdienen nicht gleichen Dank. Die erste That ist die Wiederaufnahme von Flotows »Martha«. Aber selbst eine Lucca vermag den Enthusiasmus der Berliner in so seichtem Fahrwasser nicht flott zu machen. Aus Nichts konnte allenfalls Gott der Herr die Welt schaffen, aber aus der blasirten, characterlosen englischen Kokette, Lady Harriet, vermag auch die hohe dramatische Befähigung unserer Primadonna keine fesselnde Bühnengestalt zu machen. Das Publikum empfindet dies und wundert sich, dass ihm nicht eine der »Marie« in der Regimentstochter oder der »Frau Fluth« in den lustigen Weibern ähnliche Leistung geboten wird und bedenkt nicht, dass diese vom Dichter und Componisten aus ganz anderem Stoff geformt und mit ganz anderem Geist beseelt sind, als jene bleiche, herzlose Lady. Sehr erfreulich war dagegen die zweite That, nämlich der neueinstudirte »Orpheus« von Gluck. Wir sind so glücklich, in Fräulein de Ahna uns einen Ersatz für Johanna Wagner erwachsen zu sehen. Wenn die Grösse der Aufgabe in manchen Fällen selbst tüchtige Leistungen erdrückt, so adelt und hebt sie in anderen Fällen doch auch wieder die auf die Lösung derselben gerichteten künstlerischen Bestrebungen, während ein unkünstlerischer Vorwurf auch das gelungene Streben zu sich herabzieht. Der Orpheus der Frl. de Ahna verspricht binnen Kurzem völlig auf Gluck'scher Höhe zu stehen. Gesanglich überragt er bereits den der berühmten Vorgängerin und dramatisch ist er auf dem besten Wege, ihn zu erreichen. Auch die Eurydice des Frl. Santer verdient grosses Lob, während die undankbare kleine Partie des Amor in Frl. Gericke eine Vertreterin

fand, welche zwar die Leistung der Lucca nicht erreichte, an und für sich aber, namentlich in der Arie, Anspruch auf Anerkennung machen durfte.

Die Carlberg'schen Orchesterconcerte schreiten muthig vorwärts. Orchester und Dirigent haben bereits Vieles zugelernt und bieten manches überaus Tüchtige in der Ausführung der gewählten Symphonien und Ouvertüren. Ob die Vorführung einer Novität, wie die C dur-Symphonie von Goltzsch im letzten Concerte, mich zu Dank verpflichtet, weiss ich kaum zu sagen. Ich machte zwar eine neue Bekanntschaft, aber ich lernte dabei eigentlich keine Person kennen. Herr Goltzsch hat sich Haydn's Art zu concipiren und zu instrumentiren auf's Haar abgeguckt, aber in den Haydn'schen Geist ist er nicht eingedrungen. Seine Themen würde man kaum einem Conservatoriumsschüler verzeihen. Er kommt mir Haydn gegenüber vor, wie ein Subalternbeamter, der da sagt: »Heute haben wir Sitzung« oder »wir haben dies und das verfügt«. Nun es muss auch solche Käuze geben. Die schöne musikalische That, auf die ich in meinem vorigen Berichte hoffte, hat einstweilen kein lebender Kunstjünger, sondern der alte Meister Sebastian Bach für uns Berliner gethan. Wir lernten nämlich im ersten Domchorconcerte seine fünfstimmige Motette »Jesu meine Freude« kennen. Und das war wirklich eine Freude. Wer den alten Herrn so recht von Herzen lieb gewinnen will, der muss dies Werk hören, über das man ein Buch voll Entzücken schreiben könnte. Wäre weiter nichts darin, als die Stelle: »Tobe, Welt, und springe; ich steh hier, und singe in ganz sichrer Ruh«, sie würde allein hinreichen, um den Namen Bach mit hohen Ehren auf die Nachwelt zu bringen. Ueber eine Reihe von Concerten wie die Aufführung des Elias durch die Singacademie und Quartett- und Trio-Productionen der Herren Zimmermann und Stahlknecht, Gärich und de Ahna glaube ich, trotz manches trefflich darin zu Gehör Gebrachten, ohne specielle Kritik hinweggehen zu können, da für das allgemeine Kunstinteresse in denselben nicht gerade Hervorragendes geboten wurde. Richard Wüerst.

Leipzig, 18. December. *S. B.* Das gestrige 10. Abonnementconcert im Gewandhause brachte uns einen Gast vom Wiener Hofoperntheater, die Altistin Frl. Caroline Bettelheim, die in ihrer dortigen Stellung wegen ihrer prachtvollen Stimme, ihrer musikalischen Eigenschaften und bereits erworbenen Bühnen-Routine sehr hoch geschätzt wird und auch in Concerten sehr beliebt ist, namentlich desshalb, weil sie immer gute Musik bringt und ihr Repertoir hauptsächlich aus Händel, Bach, Schubert und Schumann bildet. Diese Vorzüge brachte sie denn auch in dem hier zu besprechenden Concert zur vollen Geltung und erwarb sich rasch die Sympathie unseres Publikums, das sie zu wiederholten Malen lebhaft rief. Auch wir können uns nur einer so reichen Begabung und eines so ernsten Strebens erfreuen, ohne aber verschweigen zu dürfen, dass die junge Künstlerin noch viel zu lernen und manches sich abzugewöhnen hätte. Der Ansatz des Tons steht noch nicht fest, wird häufig durch Schleifen von unten verunziert. Die Coloratur ist nahe daran, durch falsche Methode ganz und für immer verdorben zu werden, da die Töne nicht rein, klar und perlend auf einander folgen, sondern vielfach sich überstürzend hervorkollern. Der Vortrag, obwohl leidenschaftlich und wohl berechnet, bedient sich noch häufig unkünstlerischer, auf dem Theater leider häufig angewendeter Mittel: viel Tremolo, Zerreissen von Takt und Rhythmus, forcirte Töne u. s. w. Das Bewusstsein, eine schöne, umfangreiche und starke Stimme zu haben, verleitet unsern Gast noch zu häufig, das reine Material dort zur Geltung zu bringen, wo es eigentlich in höherem, geistigerem oder seelischem Ausdruck aufgehen sollte. Mit einem Wort, Frl. Bettelheim ist eine sehr begabte süddeutsche Sängerin mit allen Vorzügen und Schattenseiten dieser Schule, und wir fürchten, dass ihre künstlerische Umgebung sie schwerlich zum Bewusstsein ihrer Mängel und Fehler bringt, zumal da sie von der Kritik in Wien eher verzogen als auf die letzteren aufmerksam gemacht wird. Die Stücke, welche sie uns zum Besten gab, waren: Arie aus »Mitrane« von Rossi (comp. 1686), Arie aus »Herakles« von Händel (»Wo flieh ich hin«), dann zum Schluss des Concerts Lieder von Schubert (Der Tod und das Mädchen), Schumann (Sonntags am Rhein) und Goldmark, ihrem mit anwesenden Lehrer im Clavierspiel. Wir wollen nicht verschweigen, dass, wie wir erfuhren, Frl. Bettelheim einige Tage vor ihrem hiesigen Auftreten von einem Halsübel befallen wurde, welches auf ihre Leistung nachtheilig eingewirkt haben mag. Doch sind uns ihre bedenklichen Neigungen und Angewöhnungen schon von Wien her bekannt und wir können sie nicht ganz aus Indisposition ableiten. Es wäre jedenfalls zu wünschen, dass Frl. Bettelheim aus der Wiener Opernsphäre einmal wenigstens auf einige Zeit schiede, um in anderer Umgebung einen vielseitigeren Maassstab für sich selbst zu gewinnen. —

Das Concert, von welchem hier die Rede ist, hatte übrigens einen sehr klassischen und ernsten Charakter. Es wurde eröffnet durch Ph. Em. Bach's bereits mehrfach aufgeführte und beliebte D dur-Symphonie. Ferner spielte Herr Capellmeister Carl Reinecke Seb. Bach's D moll-Concert und eine eigene Composition, Variationen über ein Thema von S. Bach. Dass derselbe somit Gelegenheit hatte, sein eminentes Clavierspiel nach vielen Seiten hin neuerdings zu bewähren, wird kaum einer besondern Erwähnung bedürfen. Nur erlauben wir uns ihn aufmerksam zu machen, dass die Art der Pedal-Verwendung, wahrscheinlich in Folge des vielen Partiturspiels, keine streng claviermässige ist und der schönen Wirkung seines feinen Spiels schadet. Die eigenen Variationen interessirten uns sehr, sie sind reich an wirklich musikalischen und trefflich durchgeführten Gestaltungen, nur in einigen wenigen schien uns ein virtuoses Element vorwiegend. — Ausserdem wurde vom Orchester noch Gluck's Ouvertüre zu »Iphigenie in Aulis« (mit dem Mozart'schen Schluss) gespielt, jedoch etwas trocken und monoton. Ueber die von Frl. Bettelheim gesungenen Lieder ist noch zu bemerken, dass Schubert's »Der Tod und das Mädchen«, eine weder ästhetisch zu rechtfertigende noch wirksame Composition (das bekannte Thema ist uns in dem Streich-Quartett, wo es verwendet ist, viel lieber) besser durch ein anderes Lied ersetzt worden wäre. Ueber das (zugegebene) Goldmark'sche Lied, dessen Titel und Text nicht mitgetheilt wurde, können wir weiter nichts sagen, als dass es von guter musikalischer Wirkung ist, und namentlich gegen den Schluss eine schöne Steigerung enthält.

Nachrichten.

Das Programm des achten Populär-Concerts in Paris enthielt eine Symphonie in D von Haydn, Mendelssohn's Athalia-Ouvertüre, das Adagio aus Mozart's G moll-Quintett, von allen Geigern gespielt (!), und Beethoven's C dur-Symphonie.

In Bordeaux haben sich, nach dem Muster der Pariser, ebenfalls Populär-Concerte gebildet und das erste hatte vollkommenen Erfolg. Man brachte Weber's Oberon-Ouvertüre und Clavierconcert und Beethoven's C moll-Symphonie.

Wieder eine neue Auflage des Preis-Ausschreibens! Professor Abraham Basevi in Florenz eröffnet auch in diesem Jahr einen Concurs für italienische und fremde Componisten. Für ein Streichquartett ist ein erster Preis von 400, ein zweiter von 200 Franken ausgesetzt. Preisrichter sind Mitglieder der Musik-Akademie in Florenz. Die Quartette müssen aus nicht weniger als 4 Sätzen bestehen und bis 16. August 1864 portofrei eingeschickt sein. — Die Quartett-Gesellschaft in Florenz hat übrigens ein Programm für das

dritte Vereinsjahr (1863—64) ausgegeben. Sie wird nicht weniger als 10 Matinéen geben. Die Abonnenten oder Mitglieder erhalten zugleich die aufzuführenden Compositionen (Beethoven, Hummel, Spohr, Boccherini, Croff, Fiori) in Partitur in Taschenbuchformat und die Zeitung der Gesellschaft, das Journal »Boccherini«. Die in Florenz wohnenden unterstützenden Mitglieder zahlen dafür jährlich 30 fr.

Eine Anzahl französischer oder in Paris lebender Componisten, unter welchen Auber, Carafa, F. David, Gounod, Meyerbeer, Rossini u. A., haben an den Kaiser eine Adresse gerichtet, in welcher sie sich bedanken für die Aufhebung der ausschliesslichen Privilegien der Theater, und die Erwartung aussprechen, die »bedrohte französische Tonschule« werde nun wieder zu Ehren und Wirkung gelangen. Die Gazette musicale, welche diese Adresse ihrem Wortlaute nach in Nr. 49 mittheilt, glaubt, viele der Unterzeichner hätten wohl kaum sie gelesen, sonst würden sie Anstand genommen haben zu zeichnen. Der Passus über die »bedrohte« französische Schule wird als Phrase, die ganze Adresse als zu bescheiden bezeichnet.

C. Reinecke's Ouvertüre zu »Dame Kobold« hat in Berlin ebenso gefallen, wie sein Clavierspiel, über welches namentlich Gumprecht in der Nationalzeitung sich auf die vortheilhafteste Weise äussert.

Im zweiten Produktionsabende des Dresdner Tonkünstlervereins kam u. A. Kiel's Sonate für Clavier und Violine Op. 16 zur Aufführung. Sie wird im Dresdner Journal »ein sehr achtungswerthes Musikstück von überraschendem Reichthum der Erfindung« genannt. Ausserdem hörte man Beethoven's A moll-Quartett und S. Bach's Concert in F-dur für Violino piccolo, 3 Oboen, 2 Hörner, Fagott und Streichinstrumente. Es ist dies das erste der bei Peters erschienenen 6 Concerte. Die Violine piccolo ist von kleinerem Format und stimmt eine Terz höher als die gewöhnliche Violine.

Im 1. diesjährigen Concert des Männergesangs-Vereins in Wien wurden einige Novitäten vorgeführt und zwar: »Aus der Edda« mit Orchester von F. Hiller, Geistertanz von F. Schubert, Jagdlied von Philidor (1765), »Schmied's Liebchen« von Vincenz Lachner, Canon von Franz Lachner.

Hellmesberger brachte in seiner 4. Quartettproduktion in Wien ein Clavierquartett eines jungen debütirenden Componisten Julius Zellner, welches einen ehrenvollen Erfolg errang.

Frau Clara Schumann begiebt sich Mitte Januar nach St. Petersburg, um dort Concerte zu geben.

Eine grossartige Invasion des Virtuosenthums, die besser in der neuen transatlantischen Welt sich ausgebreitet hätte, steht Deutschland von Seite eines Amerikanischen Opern- und Concert-Unternehmers, des Herrn B. Ullmann, bevor. Derselbe gedenkt mit Carlotta Patti, Alfred Jaell, Ferd. Laub und W. Kellermann in Köln, Aachen, Bonn, Elberfeld, Düsseldorf, Mainz, Frankfurt, Leipzig, Hamburg und Berlin Anfangs des Jahres 1864 Concerte zu veranstalten, und zwar in jeder der genannten Städte nur eines.

Opernnachrichten. Aug. Langert's Oper »Des Sängers Fluch« (nach Uhland) ist in Coburg »mit grossartigem Erfolg« in Scene gegangen — In Wien gab es kürzlich im Hofoperntheater einen seltsamen Vorfall, der durch den Eigensinn des Herrn Wachtel hervorgerufen wurde. Derselbe wollte als Melchthal eine Nummer des Rossini'schen Wilhelm Tell durchaus in E statt in Es singen, während die Mitsingenden nicht Lust hatten, sich von Herrn Wachtel hinaufschrauben zu lassen. Die Vorstellung hätte ganz abgesagt werden müssen, hätte nicht Herr Ander in der letzten Stunde den Melchthal übernommen. — Im théâtre lyrique in Paris macht eine neue Oper von Fel. David, »La Captive«, Glück. — Ant. Rubinstein soll an einer neuen Oper »Die Pleskowerin« arbeiten.

Von Kufferath in Brüssel sind bei Schott in Mainz 3 neue Gesänge Op. 17 erschienen.

Eine neue grosse Orgel wurde kürzlich in Boston eingeweiht. Das Werk wurde von Herrn Walker in Ludwigsburg in sieben Jahren beständiger Arbeit gebaut, und kostete 10,000 Pfund Sterling. Dieses ungeheure Instrument, der Grösse nach wahrscheinlich das zweite nach der Orgel in Ulm, ist ohne Zweifel das vollkommenste der Welt. Die Kunst des Orgelbaues hat hier den höchsten Punkt erstiegen und mit allen Mitteln der Wissenschaft und des Fleisses die grösste Kraft, Schönheit und Würde hervorzubringen gesucht. Die Orgel enthält 89 volle Register, mit 5,474 Pfeifen, aufsteigend vom 32füssigen Prinzipal; vier Manuale, jedes mit 58 Tasten, und ein Pedal mit 30 Tasten. Dann enthält sie noch Koppeln, Tremulant etc. Mit Wind wird sie versorgt durch grosse Blasbälge von automatischer Regelung, die in Bewegung gesetzt werden durch eine hydraulische Maschine, die unter der Kontrole des Organisten steht. Der äussere Kasten, der sehr reich verziert ist, wurde zu dem Preise von 8000 Pf. St. hergestellt. Die Orgel wurde eingeweiht durch eine Aufführung von Stücken der klassischen kirchlichen Meister: Bach, Händel, Palestrina, Purcell und Mendelssohn. Die ersten Organisten von Boston, die Herren Lang und Paine, Wilcox und Dr. Tukermann, nahmen an der Aufführung Theil, unterstützt von den Herren Thayer aus Worcester und Morgan aus Neu-York.

Leipzig. 21. Decbr. In der gestrigen »Abendunterhaltung für Kammermusik« im Gewandhause fand Brahms' Sextett Op. 18 eine viel wärmere Aufnahme, als bei seiner ersten Aufführung daselbst vor einigen Jahren.

Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Allgemeine

Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Selmar Bagge.

Leipzig, 13. Januar 1864. **Nr. 2.** Neue Folge. II. Jahrgang.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.
Preis: Jährlich 5 Thlr. 10 Ngr. Vierteljährliche Pränumeration 1 Thlr. 10 Ngr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr.
Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Ueber die Stellung und Aufgabe der modernen Tonkunst.

Von S. Bagge.

(Fortsetzung.)

Wenn wir in die Werkstätte des schaffenden Tonkünstlers und zwar des allseitig anerkannten, durchaus erprobten, »hinabsteigen« (wie wir uns am Schluss des ersten Artikels mit Bedacht ausdrückten), so ist es natürlich der Künstler selbst, der zuerst unsere Aufmerksamkeit in Anspruch nimmt. Aus dem, was er thut, müssen wir darauf schliessen, was er will, wonach er strebt. Dieses aber liegt tief in seinem Innern verborgen und nur der Kunstgenosse ahnt oder versteht ihn hier, während das fertige Kunstwerk, wenn es gelungen, für Jeden verständlich ist, dessen Sinn und Empfänglichkeit die genügende Vorbildung erlangt haben. In der Werkstätte des Tonkünstlers sieht man keine Zubereitungen und äusseren Behelfe, ausser jenen Mitteln der Fixirung, die die Töne bedeuten, die aber mit der Sache selbst nichts weiter zu thun haben. Wie kommt nun das Musikwerk zu Stande? Gewöhnlich wird angenommen, es sei die Phantasie, die reiche innere Tonwelt des Schaffenden, die sich eines Theiles des ihr Innewohnenden entäussert; dieser Theil entwickele sich dann zu selbständig-künstlerischer Form. Das ist auch richtig. Aber wie stellt man sich diese »Phantasie« oder »innere Tonwelt« vor? Etwa als ein vom übrigen Menschen schlechthin getrenntes Vermögen? Da würde man sehr irren; oder im andern Falle würde ein solch getrenntes Vermögen höchstens zu erstaunlicher Fertigkeit gelangen, nie zur Kunst selbst. Die Phantasie des Künstlers ist wohl erfüllt von Klängen, Tönen, grösseren noch nebelhaften Tongestalten u. s. w.; allein vermöge der Eigenschaft der Phantasie, als einer Kraft, deren Vorstellungen sich auf alles Wahrnehmbare und Gedachte erstrecken, hat sie es zugleich mit tausend anderen Dingen zu thun, mit Lieblingsideen, viel herumgetragenem und fremdartigem Stoff, mit Bildern und Gegenständen des Begehrens, nicht minder auch mit bereits vorhandenen Tongedanken anderer Meister. Sie ist überdies berührt von Eindrücken der Zeit und Zeitfragen. Daher sie auch »Stimmungen« erzeugt, und von Stimmungen wieder abhängig ist. Das Alles aber macht sich, wenn die productive tondichterische Kraft das Uebergewicht hat, in Tönen Luft, es will in Tönen Gestalt annehmen. Und in diesem Zustande, der sich nach Maassgabe des Talents, des inneren Tonlebens des Künstlers, seltener oder häufiger einstellt (obwohl grosse Fruchtbarkeit nicht immer auf Perpetuität jenes Zustandes schliessen lässt, besonders wenn die Werke selbst trocken und »gemacht« erscheinen), erfindet er Themas, Motive, Figuren u. s. w., die er sogleich festhält, damit sie ihm nicht wieder entwischen. Es tritt dann die Selbstkritik dazu und verbessert oder gestaltet um, wo das augenblicklich Entsprungene sich unvollkommen, lückenhaft, oder nicht neu und interessant genug giebt. In dieser Thätigkeit der Selbstkritik, wie auch in der ferneren der Ausarbeitung des als Keim empfangenen Tongedankens, zeigt sich allerdings vor Allem der rein künstlerische Sinn: der Künstler bildet und formt. Allein auch diese Thätigkeit ist keine schlechthin abgeschlossene. Ein inneres Bild leitet auch bei der »Arbeit« seine Phantasie;*) er erkennt es selbst nur allmälig in schärferen Umrissen und fixirt es immer bestimmter in Tönen. Die in seiner Phantasie vorhandenen Bilder und Vorstellungen gewinnen dabei eine immer entschiedenere Richtung; oder, was fast dasselbe ist, eine bestimmte Gattung solcher Bilder gewinnt die Oberherrschaft; und so kommt der Componist ohne recht zu wissen wie und wodurch in eine Stimmung, die sich immer steigert und im glücklichsten Falle anhält, bis das Werk, oder ein bestimmter Theil desselben, fest gefügt von seinem inneren Gehör, oder auf dem Papier steht. — Zu bemerken ist noch, dass die Phantasie des Künstlers entweder in sich selbst die Elemente des ersten Anstosses vorfindet, oder sie von aussen her empfängt, sei es z. B. durch ein Gedicht oder sonst einen Eindruck, etwa durch den Verkehr mit besonderen Persönlichkeiten oder mit der Natur u. s. w. Im zweiten Falle ist die oben besprochene Gesammt-Richtung der Vorstellungen, und somit des Tonlebens, sogleich von vorne herein gegeben; im ersten Falle stellt sie sich zumeist erst allmälig ein.

Diese ganze Auseinandersetzung will weiter nichts, als eine Andeutung davon geben, wie Charakter, Temperament, vorwiegende Leidenschaften und Gedanken des Tondichters bei seinem Schaffen mitwirken, und in den Werken sich ausprägen. Und diese Vorgänge sind es hauptsächlich, die unsere Aufmerksamkeit in Anspruch nehmen; denn nicht allein lässt sich hieraus der Zusammenhang des Meisters mit seinem einzelnen Werke erkennen, auch sein ganzes Thun und Treiben, seine »Richtung«,

*) Vergl. M. Hauptmann, »Harmonik und Metrik« Seite 14.

das Maass seines Verständnisses für die ihm gestellte Aufgabe u. s. w. kann nur hieraus klar werden.*)

Treten wir nun, um zuerst von der Oper zu sprechen, bei Mozart ein, und beobachten, wie er arbeitet. Wir wählen mit Absicht diesen Meister, denn selbst nach dem Eingeständnisse von Componisten, die von seiner Bahn so weit wie möglich abgewichen sind, ist er der grösste Meister in dieser Gattung.

Das erste ist natürlich, dass er einen fertigen Operntext bei der Hand hat, der ihn in eine Gesammt-Stimmung versetzt, deren Gesammt-Ausdruck ein Werk werden soll, in dem das Einzelne zum Ganzen passt. Wenn er es mit der Kunst redlich meint, so wird er, hat er anders nicht eine schwache Stunde, nur einen solchen Stoff oder ein solches Opernbuch wählen, das seiner Kunst Gelegenheit giebt, sich zu entfalten; und wenn er ein gebildeter Mensch und Künstler ist, so wird ihm auch nicht an der Entfaltung seiner Musik allein liegen, sondern er wird sich über den dramatischen Werth seines Libretto Rechenschaft geben, und sein Bestes nicht an einen Text verschwenden, der innerlich nichtig oder gar aus ethischen Gründen verwerflich ist. Und Mozart, wir betonen das mit aller Schärfe, hat sich hier als Mensch und Künstler im höchsten Sinne bewährt, er ist weit über die Bildung seiner Zeit hinausgeschritten. Was für Begriffe vom Drama herrschten damals? War ein Shakespeare bereits bekannt und verstanden, war man über die Hanswurstiaden und Casperliaden hinaus? Das damalige Publikum konnte noch wenig Begriffe von dem haben, was das Wesen des Dramatischen bildet. Und dennoch hat Mozart mit feinem Gefühl weit besser in's Schwarze geschossen, als so mancher Componist unserer »gebildeten« Zeit, die einen Shakespeare kennt und Lessing längst hinter sich hat.

Sollten wir das Wesen des Drama im weitesten Sinne (einschliessend nämlich die Tragödie und das Lustspiel) definiren, so würden wir sagen: Das Drama ist die auf der Bühne darzustellende (dadurch vom Roman und dem Epos unterschiedene), und durch diese Darstellungsart bedingte ernste oder lustige Begebenheit, in welcher durch das Zusammentreffen bestimmt organisirter Persönlichkeiten und durch die gegenseitigen Einflüsse und Reibungen derselben ein gespanntes Interesse des Zuschauers erweckt wird, welches in dem moralisch nothwendigen Ausgange seine volle Befriedigung findet. Eine Anzahl von Charakteren, die eigenthümlich gefasst und doch dem wirklichen Leben entnommen sind, lässt den Zuschauer einen reichen und bedeutenden Einblick in die Motive thun, welche die Menschheit im Grossen und Kleinen bewegen, und ihre Geschicke herbeiführen. Ein sittliches Motiv beherrscht das Ganze, so zwar, dass der Wahrheit und dem Recht zum Triumph verholfen wird, das Laster oder der Fehler des Individuums seine Strafe oder seine Beseitigung findet.

Die Fülle der Stoffe und Charaktere für das Drama ist eine ebenso unendliche wie die Welt selbst, und durch das Eingreifen des Uebersinnlichen wird sie nur noch vermehrt.

Dies ist für uns der Begriff und die mögliche Ausdehnung des Dramas, und es ist uns dabei gleich, ob das Mittel der Darstellung das gesprochene oder das gesungene Wort ist. Das Mittel bewirkt blos einen untergeordneten Unterschied. Im zweiten Falle kommt das Wesen der Musik in Betracht und fordert, um seinerseits zur Entfaltung zu gelangen, eine gedrängtere Behandlung der Begebenheit sowohl, wie des Wortausdruckes, welch letzterer der tonlichen Gestaltung günstig sein, in der Musik, in der Melodie, im Tonstücke aufgehen muss, dadurch aber überhaupt an Bedeutung entschieden verliert.

Hieraus ergiebt sich als negatives Resultat: Undramatisch ist, was als Begebenheit kein dauerndes Interesse einzuflössen vermag, was für die scenische Darstellung zu wenig oder zu viel spannende Einzelmomente enthält, daher entweder langweilt oder undurchsichtig ist; was keine prägnanten Charaktere durchführt, und keine Collisionen enthält. Nicht die fortwährende Entwicklung begründet das Dramatische (denn auch im gesprochenen Drama finden Stillstände statt, wo sich neue Evolutionen des Fortgangs innerlich und im Stillen vorbereiten), sondern, positiv, die Entwicklung des Ganzen, Plan und Bau desselben, dessen Gerüste sozusagen ihre verschiedenen Schwerpunkte haben. Die aufsteigende Linie des dramatischen Fortgangs ist keine gerade, einfache, sondern eine in Sprüngen und Ecken gehende zusammengesetzte, so dass auch die horizontale oder abwärts gehende Linie zeitweise vorkommt. In der Oper, wo die Musik, als vorzugsweise lyrisches Moment, zur Wirkung kommen soll, muss schon deshalb der blose Vorgang kurz zusammengefasst und dem lyrischen Moment der Vorzug gelassen werden. Sie besteht deshalb mit vollstem Rechte aus den verschiedenen Formen des Recitativs, der Arie u. s. w., dann des zusammengesetzten Ensembles, — und unterliegt an sich den musikalischen Gesetzen nach allen Richtungen.

Fehlt es nun etwa Mozart's Opern an bestimmten aus dem Leben gegriffenen Charakteren, oder sind diese Charaktere so sehr seiner Zeit entnommen, dass sie für die Gegenwart unverständlich wären? Sind diese Don Juans, Donna Annas und Zerlinen, Taminos und Paminas, Sarastros und Papagenos u. s. w. nicht trotz des theatralisch-phantastischen Aufputzes Personen, wie sie die Welt beständig neu hervorbringt? Liegen sie uns nicht hundertmal näher als diese Tristans und Rheinnixen, oder die Siegfrieds und Chriemhilden, die Lohengrins und fliegenden Holländer? Entsprechen sie somit in dieser Hinsicht nicht vollkommen dem Princip des Dramas? Kann aber das an sich Richtige je ein Unrichtiges werden? Und ist die Anordnung der Scenen keine logisch dramatische (von den leichtsinnigen Inconsequenzen Schikaneders in der Zauberflöte sehen wir hier ab)? Könnten dieselben Stoffe nicht auch zu gesprochenen Dramen verwendet werden, würden sie in der Hand des grossen Dichters nicht ganz treffliche Schauspiele u. dgl. werden können?*)

Der Haupteinwurf gegen die Mozart'schen Operntexte kann sich höchstens gegen die Sprache (den sprachlichen Ausdruck) richten. Nun, wir sind die Letzten, die die gangbaren deutschen Uebersetzungen des Don Juan oder der Hochzeit des Figaro, — oder die Sprache in der Entführung und Zauberflöte in Schutz nehmen möchten. Allein die Hauptsache ist, dass die Mozart'sche Musik in ihrer vollkommenen Schönheit und Charakteristik den Text rein aufzehrt. Es bleibt den neueren Componisten nur zu wünschen, dass ihnen dieser »chemische Process« ebenso sehr

*) Freilich wird diese Klarheit zuweilen eine solche, welche den Denkenden zwingt, beim Gedachten zu bleiben. Denn die ausgesprochene Kritik könnte leicht injuriös werden, weil der Mangel im Kunstwerke allemal als Mangel im Künstler, in der Person desselben, erscheinen müsste.

*) Zum Theil waren sie es schon, bevor Mozart's Librettisten sie zu Opern gestalteten. Was »Figaro's Hochzeit« betrifft, so ist in dieser das sittliche Moment freilich am bedenklichsten bestellt. Vergl. jedoch Jahn's »Mozart« IV, 209 ff.



gelinge, dass nicht die Geschraubtheit »dramatischer« Verse unverdaulich und unverdaut auf die Musik drücke und ihre naturgemässe Entfaltung verhindere!

Doch nun zur Musik selbst.

Wie verfährt Mozart beim Componiren? — Die einzelnen Personen des Stücks, in jeder bestimmten Situation und Stimmung, wie auch im harmonischen oder dissonirenden Verhältniss zu den andern Personen, zu welchen sie in Folge der Begebenheit in eine Beziehung treten, erwecken seine künstlerische Phantasie nebst dem ganzen Gefolge seiner inneren Vorstellungen, und es entspringen seiner Tonwelt musikalische Gestaltungen im Kleinen und Grossen, die zu einem wahren musikalischen Drama werden, wo die Melodien und Musikstücke genau zu den handelnden Personen und (in seinen gelungensten Opern) auch zu den Situationen passen, und die im Texte ausgesprochenen persönlichen Entäusserungen durch die Musik eine solche Zeichnung erhalten, dass man sie erlebt, wenn man sie auch blos hört, während freilich der grösste Eindruck durch die gleichzeitig sichtbare dramatische Darstellung erzeugt wird.

Wir wollen hier nicht hundertmal und besser Gesagtes wiederholen, sondern verweisen auf Otto Jahn's treffliche Auseinandersetzungen hierüber.

Unsere Hauptfrage ist vielmehr die, ob die moderne Tonkunst nöthig habe, mit der Mozart'schen Oper (dieselbe als Typus genommen) völlig zu brechen; und was für die moderne Tonkunst in Bezug auf die Oper als Aufgabe zu stellen sei. Wir fassen das Letztere mit kurzen Worten dahin zusammen:

In der modernen Oper wird das Textbuch sich jenen Anforderungen zu fügen haben, die das Bühnendrama, gleichviel ob gesprochen oder gesungen, nach den Bedingungen, die wir den grössten Meistern entnehmen, überhaupt zu erfüllen hat. Die Stoffe mögen nun der ewigen Geschichte des menschlichen Herzens, oder grossen historischen Begebenheiten aus der Vergangenheit oder Gegenwart entnommen sein, oder die Zukunft vorausdeuten. Immer aber müssen sie vom gesunden Menschenverstande getragen sein, nichts enthalten, was dem allgemeinen und correcten Begriff des Dramatischen geradezu widerspricht. Die Musik aber muss diesen Stoff so in sich aufnehmen, verzehren und wieder reproduciren, dass sie als das Hauptmittel der Darstellung erscheint, mit einem Worte: dass Alles zu Musik wird, das Ganze und Einzelne als Musik genossen werden kann.

Bei der ungeheuren Ausdehnung der Möglichkeit neuer Stoffe für die Oper würde man an einer erspriesslichen Weiterentwicklung dieser Kunstform gar nicht zweifeln können, wenn nicht gegenwärtig ein erstaunlicher Mangel an Talent sich verbände mit einer heillosen Begriffsverwirrung im Publikum, welche eben durch den erwähnten Mangel einerseits, andererseits aber durch eine ungesunde Richtung, welche verbildete Talente der Oper gegeben haben, entstanden ist. Es ist nicht unsere Absicht, hier nochmals alle Einwürfe zu wiederholen, die seit Jahren mit Recht gegen jene vorgebracht worden sind. Unsern Lesern sind sie bekannt. Es war uns hier nur darum zu thun, positive Forderungen und Principien aufzustellen. Was denselben nicht entspricht, gilt uns als verfehlt, selbst wenn wir das Talent, welches sich darin documentirt, anzuerkennen hätten.

(Fortsetzung folgt.)

Recensionen.

Kammermusik.

Ferd. Waldmüller, Trio für Pianoforte, Violine und Violoncell. Op. 140. München, Aibl. Pr. 2 Thlr. 10 Ngr.

D. Wer den Titel dieses Werkes zuerst zu Gesicht bekommt, wird sich erstaunt fragen, wie es möglich und zu rechtfertigen sei, dass er von der Wirksamkeit, ja vielleicht von der Existenz eines Componisten noch so gut wie nichts gewusst habe, welcher hier ein Werk der ernsten Gattung, und zwar ein Op. 140, der musikalischen Welt darbietet. So wenigstens ging es uns, und wir hatten nichts Eiligeres zu thun, als in einigen Catalogen uns nach den früheren Werken dieses Mannes umzusehen. Was fanden wir? Potpourris, Arrangements, Capriccios u. dergl. über moderne Opernthemata, welche in grosser Anzahl und in mannigfaltiger Form angefertigt sehr schnell eine grosse Reihe von Opusnummern füllen mussten. So war der eine Umstand erklärt; aber wie passt zu dieser Art von Production das Unternehmen ein selbständiges Werk in grösserer musikalischer Kunstform zu schreiben?

Die genauere Prüfung des Trio's hat auch diesen Widerspruch gelöst; sie zeigte, dass derselbe Geist wie in den früheren Werken, der Geist der Potpourris und Capriccios, auch in diesem Trio waltet. Der Unterschied ist nur ein äusserlicher; die trivialen, opernhaft tändelnden und süsslichen Melodien werden hier in der grossen Form des Sonatensatzes, welche dann nothdürftig mit Uebergängen u. s. w. ausgefüllt wird, dargeboten; aber von dem, was man sonst bei derartigen Werken zu erwarten gewohnt ist, Einheit und Consequenz in der Durchführung von Motiven, im Festhalten bestimmter Stimmungen, Sicherheit und Selbständigkeit in Handhabung der Form, erfahrene und geschickte Verwendung der Instrumente, von alledem wird man vergebens auch nur eine Spur suchen. Ueberall Schwäche und Unfruchtbarkeit in der Erfindung ausgiebiger Motive und gehaltvoller Perioden, völlig dilettantisches Gebahren mit allem was Durchführung und Verarbeitung betrifft; daneben mitunter eine affectirte Verwendung von Mitteln strenger Kunst, harmonische Sequenzen, Imitationen u. s. w., die sich neben dem süsslichen Klingklang der meisten Melodien noch fremdartiger ausnehmen; in dieser Weise ein unsicheres Herumtappen in allen Stylen, allen Ausdrucksweisen, ohne Wärme und ohne ganzen einheitlichen Zug. Wir können nicht anders als eine gänzliche Verkennung der eigenen Kräfte in dem Versuche des Componisten sehen, ein Trio für Instrumente zu schreiben.

Wollten wir das Gesagte aus den einzelnen Sätzen des Werkes darthun, so würden wir Belege genug anführen können. Doch müssen wir im Interesse der Leser dieser Zeitung hierauf verzichten.

Instructives.

Ferdinand David, Violinschule. (In deutscher und französischer Sprache.) Leipzig, Breitkopf und Härtel. Pr. 6 Thlr.

Wenn ein allgemein bekannter und anerkannter Meister auf einem Instrumente die gesammelten Erfahrungen seiner zwanzig- bis dreissigjährigen Lehrthätigkeit in einem Unterrichtswerke der Oeffentlichkeit übergiebt, so verdient dasselbe um so mehr Beachtung und Vertrauen, sobald die Erfolge seines Unterrichts durch die ungemein grosse Zahl der von ihm gebildeten Schüler, unter denen

sich Virtuosen ersten Ranges befinden, in so beredter Weise für denselben sprechen, wie es bei dieser Gelegenheit der Fall ist. Selbst wenn wir mit dem vom Verfasser eingeschlagenen Lehrgange nicht übereinstimmten, so würden wir ihm stets zugestehen müssen, dass er ein sehr erfolgreicher wäre. Wir finden denselben aber im Gegentheil durchaus einheitlich, methodisch und zweckentsprechend, wobei wir auch die musikalisch-künstlerische Vorbildung des Schülers im Auge haben, welche durch die dem ersten Theile der Schule beigegebenen zweistimmigen Tonstücke in besonders glücklicher Weise zu erreichen ist, da diese kleinen Compositionen nicht mit Schulstaub bedeckt dem Lernenden entgegentreten, sondern ihn mit frischem, ächt künstlerischen Lebenshauche anwehen und ihn sofort *medias in res* versetzen.

Dieser erste, für den Anfänger bestimmte Theil giebt dem Schüler zuerst Geige und Bogen in die Hand, lehrt ihn die Noten kennen und lässt ihn nun seine ganze Aufmerksamkeit auf die erste Handhabung seines Instrumentes verwenden, ohne ihn durch Takt oder Vorzeichnung davon abzuziehen. Erst allmälig und immer geigend lernt er Rhythmik, Vortrags- und Versetzungszeichen, Tonleitern und Intervalle kennen. Sehr glücklich ist die Idee, dem gequälten Anfänger seine Mühen selbst da schon zu erleichtern und gewissermaassen zu versüssen, wo er noch nicht einmal die Tonarten kennt. Dies ist durch allerliebste, charakteristische und mit Ueberschriften versehene kleine Musikstücke erreicht, unter denen wir den »Trotzkopf«, »Wettkampf« und den »kleinen Savoyarden« als vorzüglich gelungen bezeichnen können. Der Schüler spielt dabei ohne Vorzeichnung verschiedene Tonarten, während der Lehrer in allgemein üblicher Schreibart dazu eine begleitende Stimme vorfindet. Später treten auch Verzierungen und leichte Doppelgriffe hinzu, bis endlich das vollendete Studium des Anfängers in mehreren ausgeführteren Musikstücken, unter denen wir ein Scherzo-Fugato in E-moll hervorheben, so zu sagen eine Prüfung besteht. In Bezug auf diesen ersten Theil haben wir einige kritische Bemerkungen nachzutragen. So vermissen wir zuvörderst bei der Aufzählung der Taktarten den $^3/_8$ und $^9/_4$ Takt, deren Fehlen kein erheblicher Mangel ist, aber der Vollständigkeit halber wohl hätte vermieden werden können. Ferner heisst es bei der Erklärung der Versetzungszeichen: »das Doppelkreuz erhöht, das Doppel-Be erniedrigt um einen ganzen Ton«. Dies ist aber keineswegs der Fall, da beide Zeichen um zwei halbe Töne erhöhen oder erniedrigen. Beispielsweise wird *c* mit × nicht *d*, sondern Doppelcis und klingt nur wie *d*. Dies ist durchaus keine Spitzfindigkeit, sondern die Basis des Theiles der musikalischen Orthographie, welcher durch die Enharmonik für den Schüler so ungemein schwierig wird, und es kommt unserer Meinung nach sehr viel darauf an, die Anschauung desselben von Anfang an zu einer möglichst klaren und richtigen zu machen. Ebenso ist im französischen Text die Definition der Wirksamkeit des Quadrates geradezu falsch, während sie im deutschen Text unvollständig erscheint. Wenn es heisst: »*Le bécarré remet la note à son élévation naturelle*«, so müsste danach z. B. ein voraufgegangenes Doppel-Be durch ein ♮ vor *h* zu *h* werden. Dies würde aber zwei ♮♮ erfordern. Eine erschöpfende und correcte Definition für die Wirksamkeit des Quadrates würde in folgenden Worten liegen: Das Quadrat hebt ein einfaches Versetzungszeichen auf. Bei den Tonleitern vermissen wir ungern die harmonische Molltonleiter, welche einerseits durch die übermässige Secunde zwischen der sechsten und siebenten Stufe für den Spieler instructiv, andererseits aber für das spätere Studium der Harmonielehre, im Gegensatze zu der melodischen Molltonleiter, allein wichtig und verwendbar ist.*)

Der zweite, für den vorgerückten Schüler bestimmte Theil der Schule beginnt mit den Applicaturen, bringt zuerst Fingerübungen für jede Lage und lässt dann Uebungsstücke mit hinzugefügter Begleitung folgen. Ungemein praktisch sind die sich daran schliessenden Studien durch alle Lagen, deren jeder eine entsprechende in der Paralleltonart beigegeben ist. Die chromatische Tonleiter, Einklänge, die Beweglichkeit des Daumens der linken Hand, Stricharten, Triller, Doppel-, Tripel- und Quadrupelgriffe erfahren die eingehendste Berücksichtigung. Schliesslich finden wir noch eine sehr genaue und vollständige Uebersicht der natürlichen und künstlichen Flageolettöne, wie endlich Uebungen im Pizzicato mit der linken Hand.

Blicken wir auf das ganze Werk zurück, so bemerken wir zuerst in demselben eine grössere Vollständigkeit, als in irgend einer andern Violinschule, dann aber zeichnet sich dasselbe vor den meisten derartigen Werken dadurch vortheilhaft aus, dass in dem grössten Theile der Uebungsstücke auch der musikalisch-künstlerischen Ausbildung des Schülers durch positiven, weit über gewöhnlichen Schulübungen stehenden Inhalt und Geschmack, in hohem Grade Rechnung getragen wird. Da ausserdem die Verlagshandlung es an vorzüglicher Ausstattung nicht hat fehlen lassen, so können wir das Werk allen Lehrenden und Lernenden angelegentlichst empfehlen. Rich. Wüerst.

Berichte.

Wien. × Am 6. Dec. veranstaltete der in hiesigen musikalischen Kreisen bekannte Componist Otto Bach im Redoutensaal ein grosses Concert, in welchem er eine Symphonie in vier Sätzen, zwei Chöre zu dem Drama »Spartacus« — von Sechelles, — dann eine Ouverture und zwei Entreakte zu Hebbel's »Nibelungen« zur Aufführung brachte. Bach erregte einstens durch mehrere gelungene Lieder schöne Hoffnungen. In die Oeffentlichkeit trat er zuerst mit einem Streichquartett, welches ganz und gar in Haydn'schem Styl gehalten war und von dem Publikum aus Achtung vor Meister Haydn keineswegs wohlgefällig aufgenommen wurde. Dann trat eine lange Pause ein, während welcher sich in dem jungen ehrgeizigen Componisten eine gewaltige Metamorphose vollzogen hat, denn die Compositionen, die er in dem hier in Rede stehenden Concert vorführte, weisen darauf hin, dass er ein Anhänger der neuen Richtung, wie diese in Richard Wagner's Musik zum Ausdruck gelangt, geworden ist, nebenbei aber auch von Schumann und Mendelssohn umstrickt gehalten wird. Diese Unselbständigkeit musikalischer Entwicklung erscheint von dem Augenblick an bedenklich, als der Componist aus Mangel an eigener Erfindung sich an fremdem Eigenthum in so auffallender Weise vergreift, wie es hier der Fall ist. Gleich im zweiten Satz der Symphonie taucht das Hauptmotiv, welches kein anderes ist, als der Anfang des Pilgerchors aus »Tannhäuser«, nicht weniger als fünf Mal in zudringlicher Weise auf. Der Chor der germanischen Jungfrauen aus »Spartacus« ist eine leicht erkennbare Umarbeitung des Brautzuges aus »Lohengrin«; in der »Nibelungen«-Ouverture treibt »der fliegende Holländer« sein Wesen, und das Scherzo der Symphonie wäre so nicht entstanden, wie es ist,

---

*) Hierüber sind wir anderer Ansicht, da das, was melodisch verwendbar ist, auch harmonisch in Betracht kommen muss. Die Red.

hätte nicht Mendelssohn in seiner Adur-Symphonie den »Saltarello« geschrieben. Auch die »Manfred«-Ouverture, und Beethoven's Cmoll-Symphonie sind in Mitleidenschaft gezogen, und aus dem »Hochzeitsmarsch« (in einem der Entreakte) ist der »Priestermarsch« aus Mendelssohn's »Athalie« mit etwas »Tannhäuser«-Anklängen sehr vernehmlich zu hören. Diese Wahrnehmungen reichten hin, um in dem unbefangenen Beurtheiler gerechte Zweifel über die schöpferische Kraft des Herrn Otto Bach zu erregen, dessen anderseitige Vorzüge darum nicht in Abrede gestellt werden sollen. Denn ein schon in früher Jugendzeit begonnenes Studium der musikalischen Wissenschaft, rastloser, durch Ehrgeiz gesteigerter Eifer, und der Erwerb ausgebreiteter theoretischer Kenntnisse haben aus ihm einen an sich tüchtigen Musiker gemacht, der in den eben producirten Compositionen seine Kenntnisse, soweit es die eigentliche Mache und Instrumentirung betrifft, mit Geschick zu verwerthen verstand, und sich auch als Dirigent seiner Aufgabe so ziemlich gewachsen zeigte. Das Publikum nahm, seltsam genug, sämmtliche Stücke des Programms beifällig auf.

Das dritte philharmonische Concert begann mit C. M. v. Weber's Ouverture zum »Beherrscher der Geister«, auf welche die Symphonie concertante von Mozart, eine Arie aus »Elias« und die »Ocean«-Symphonie von Rubinstein folgten. In der Mozart'schen Symphonie trugen Laub und Hellmesberger die Solopartien vor, wobei Ersterer die Violine, Letzterer die Viola spielte — Beide vortrefflich und unter dem Beifallssturm des zahlreicher als je versammelten Publikums. Die »Ocean«-Symphonie (hier zum ersten Mal aufgeführt) ist ein im Ganzen originell und stimmungsvoll gearbeitetes Werk. Dem Componisten hat offenbar ein Programm vorgelegen, dessen Theile unschwer zu enträthseln sind. In rein musikalischer Beziehung erscheint der erste — etwas gedehnte Satz — als der bedeutendste, der zweite als der schwächste. Der dritte und vierte Satz sind etwas ungeschlachter Natur, aber kräftig und klar gehalten. Die Symphonie, von den Philharmonikern schwungvoll ausgeführt, fand, insbesondere was den ersten Satz betrifft, eine beifällige Aufnahme.

Das musikalische Interesse wendete sich nach obigen Productionen besonders Schumann's »Faustmusik« zu, welche am 20. Decbr. mit Stockhausen als Faust und Frau Dustmann als Gretchen vollständig zur ersten Aufführung gelangte. Hierüber das nächste Mal.

Berlin. Das zweite Concert der Musikfreunde unter Direction des Hrn. Hans von Bülow war in gewisser Beziehung von grösserer Anziehungskraft, als die im vorigen Bericht genannten. Wir machten darin zwei neue Bekanntschaften durch die Vorführung der Ouvertüre zu Gluck's »Helena und Paris« und eines Duetts aus »Euphrosyne« von Méhul. Beide Stücke haben mehr einen historischen, als positiv musikalischen Werth. Jedenfalls steht aber das erstere, schon vermöge seiner klar ausgesprochenen Themen, wie ein Riese dem letzteren gegenüber, welches eigentlich nur eine dramatische Färbung, aber gar keine Melodien oder Themen aufzuweisen hat. Die beiden Singstimmen sind ausserdem recht ungesanglich und unwirksam behandelt und durch die vom Dirigenten beliebten orchestralen Zuthaten stellenweise zur Unhörbarkeit verdammt. Der wüthend getrompetete und gepaukte Schluss hätte billiger Weise ganz ohne Singstimmen existiren können. »Des Sängers Fluch«, Ballade von Bülow, welche ich bereits von der Uhlandfeier her kannte, wirkte im Concertsaale besser, als früher auf der Bühne, d. h. die guten Eigenschaften der Composition traten in helleres Licht; aber freilich auch die schlimmen wurden vom Hörer mehr empfunden. Da ich überhaupt alle Programmmusik ablehne, so vermag ich auch dieser Composition nicht mit offenen Armen entgegenzukommen, doch muss ich derselben die von meinem Standpunkte lobende Anerkenntniss zu Theil werden lassen, dass ich mich zum musikalischen Verständniss derselben aufzuschwingen vermag. Ein Gleiches ist mir zu bekennen unmöglich in Bezug auf die in demselben Concerte aufgeführte symphonische Dichtung von Liszt »Préludien«. Das ist für mich musikalisches Sanskrit und selbst das über alle Begriffe schwülstige sogenannte Vorwort (frei nach Lamartine) vermochte mir ebenso wenig diesmal, wie vor sechs Jahren, die Mysterien dieses Werkes in einer Weise zu erschliessen, dass ich einen rein musikalisch kritischen Maassstab daran anzulegen im Stande wäre. — Hr. Kömpel aus Weimar zeigte sich im Vortrage des Beethoven'schen Violinconcertes und der Bach'schen Gmoll-Fuge als tüchtiger und solider Geiger, wenngleich weder seine Technik, noch die Grösse seines Tones ihn in die erste Reihe der Violinvirtuosen stellen. In Bezug auf die Tempi des Concertes muss der Dirigent seine eigene Meinung und zwar eine von den meisten anderen Musikern abweichende haben. Hätte das Orchester nicht im ersten Satze, wie im Finale eine Remedur vorgenommen, so wäre die Production ein Monstrum von Langsamkeit und Langweiligkeit geworden.

In dem letzten Gustav-Adolf-Concerte war die Mitwirkung des Herrn Capellmeister Carl Reinecke von besonderem Interesse für das Berliner Publikum. Den Leipzigern indess gegenüber glaube ich mich auf eine allgemeine Anerkennung, sowohl des Clavierspielers, als des Componisten Reinecke beschränken zu können, indem die Verdienste dieses Künstlers in seiner jetzigen Heimath gewiss genügend bekannt und gewürdigt sind. Lebhaften Beifall ärndtete der Gast sowohl nach dem Vortrage des Mozart'schen Ddur-Concertes (an dem ich nur die Cadenz Mozart'scher gewünscht hätte), als nach den Variationen über ein Bach'sches Thema, als auch endlich nach der fein erfundenen und trefflich durchgearbeiteten Ouvertüre zu Dame Kobold. — Schliesslich noch einige wenn auch nicht den Gegenstand erschöpfende, doch ihn im Allgemeinen charakterisirende Worte über die in demselben Concerte zum ersten Male aufgeführte Cantate »Hero und Leander« von Georg Vierling. Die Achtung, welche der Componist in musikalischen Kreisen mit Recht geniesst, kann durch dieses neue Werk nur vermehrt werden. Dennoch vermag ich eigentliche Befriedigung daraus nicht zu schöpfen. Ich vernehme ein ruheloses Ringen nach dem Besten und Edelsten, aber es fehlt für mich zum Erreichen desselben theils an dem adäquaten melodischen und thematischen Ausdruck, theils an der richtigen Verwendung der vocalen und instrumentalen Mittel. Ich begegne grossartigen Ansätzen, die in den Anfängen des Entstehens bleiben, tief innerlichen Tönen, die bald wieder verhallen. Die Modulation ist unruhig, die Instrumentirung herb. Auch die Auffassung ist, vom dramatischen Gesichtspunkte betrachtet, an manchen Stellen wohl kaum die richtige zu nennen. In der Declamation stört es mich, dass häufig männliche Reime wie weibliche behandelt sind. So beispielsweise in der ersten Arie der Hero: »Wie lange säumest du« und »du bist noch so fern«, wo beidemal auf du und auf fern je zwei Noten kommen. Eine volle und freudige Anerkennung kann ich nur für den Chor »O hartes Loos« aussprechen, wenn gleich ich auch in den übrigen Nummern das Vorhandensein mancher schönen Einzelnheiten wohl empfunden habe.*) Die Aufführung des Werkes unter des Componisten eigener Leitung

*) Die Berliner Kritik, namentlich die Herren Gumprecht und Engel haben sich über Vierling's Cantate im Ganzen wärmer ausgesprochen, als unser Referent. Einzelne Ausstellungen scheinen der Art zu sein, dass der Componist vor dem Druck, den das Werk jedenfalls zu verdienen scheint, sie noch berücksichtigen kann. D. Red.

war fast durchweg lobenswerth, und die Aufnahme von Seiten des Publicums eine beifällige.

Richard Wüerst.

Leipzig, 8. Januar. *S. B.* Seit unserem letzten Bericht haben drei Productionen stattgefunden: Die vierte »Abendunterhaltung für Kammermusik«, dann das 11. und 12. Abonnementconcert. In jener »Abendunterhaltung« (am 20. Decbr. 1863) wurde zum Beginn J. Brahms' Sextett für 2 Violinen, 2 Violen und 2 Violoncelle Op. 18 von dem gewöhnlichen Künstlerkreise nebst den Herren Hunger und Pester vorgetragen. Diese Composition, uns aus Partitur und Clavierauszug bereits bekannt, auch in der Deutschen Musikzeitung (1862, Nr. 23) eingehend recensirt, hörten wir gleichwohl zum ersten Mal in seiner ursprünglichen Gestalt, und wir können uns jetzt jener Recension, mit welcher wir früher nicht vollkommen übereinstimmten, ganz anschliessen, wenigstens was die damaligen Differenzpunkte betrifft. Für die musikalischen Gedanken, die dieses Opus enthält, für den grossen Fortschritt nach Seite der Klarheit, Abrundung und Durchführung haben wir nur die wärmste Sympathie auszusprechen. Nur in einem Punkt sind wir jetzt entschiedener gegen einige einzelne Stellen eingenommen, die aber nur eine Folge der gewählten Doppelbesetzung des Cello, und der Behandlung dieser Verdoppelung sind. Die Klangfarbe ist es, die uns, vielleicht in Folge des in akustischer Beziehung so überaus empfindlichen Gewandhaussaales, mitunter unschön erschien. Zwei Cello's ohne Verstärkung des tieferen durch den 16füssigen Contrabass verlangen eine ganz besonders vorsichtige Behandlung (Onslow und Schubert sind darin sehr glücklich gewesen), wenn nicht ein unförmlich dicker Klang, andererseits aber Undeutlichkeit und Unreinheit der Harmonie entstehen soll. Man könnte mit Helmholtz in der Hand nachweisen, dass, nicht im harmonisch-logischen Sinne, wohl aber im akustisch-physikalischen, zwei Cello's eine doppelte Basis der Harmonie geben, namentlich dann, wenn das höhere Cello als Mittelstimme zu nahe an das tiefere streift. Freiheiten des Satzes, wie sie im Orchester etwa im Fagott gegen das vielfach besetzte Cello mit Contrabass ganz anstandlos und mit bester Wirkung angewendet werden können, verbieten sich bei zwei gleichen und gleichbesetzten Instrumenten von selbst. Es ist hier nicht der Ort, dies an einzelnen Stellen dieses Sextetts nachzuweisen, wir wollen hier nur einen alten Erfahrungssatz der Instrumentation neu ausgesprochen und zum Nachdenken und zu weiterer Beobachtung angeregt haben. — Die zweite Nummer war Mendelssohn's Claviertrio in C-moll, der Clavierpart von Frl. Bettelheim vorgetragen. Die vielgerühmte und sehr begabte Sängerin zeigte sich als eine sehr schätzenswerthe Pianistin von bedeutender Fertigkeit und lebendigem Vortrag, in dem nur, übereinstimmend mit ihrem Gesang, das eigentlich Warme und Seelenvolle als der minder hervorstehende Zug empfunden wird. Jene ersteren Eigenschaften erwarben jedoch der geschickten Künstlerin auch diesmal reichen Beifall. — Zum Schluss wurde die seltener gehörte, aber durchweg köstliche Serenade für Streichtrio in 7 Sätzen von Beethoven (Op. 8) unter wahrem Jubel zu Gehör gebracht; die Polonaise musste sogar wiederholt werden. Es bleibt ewig zu bewundern, wie der Meister hier mit blos drei Instrumenten und in so vielen Sätzen doch eine Wirkung erreicht, die im Verlauf nicht ab-, sondern immer zunimmt. Die Ausführung dieses Werkes durch die Herren David, Hermann und Lübeck war, was Auffassung und Pointirung betrifft, eine ganz eminente. Nur die Anwendung der Flageolettöne am Schluss des Adagio in der ersten Violine können wir nicht gutheissen, sie widerstrebt sowohl der Reinheit der Intonation, wie auch dem Charakter des Werks. Herr Lübeck zeigte leider einigemale, dass er noch nicht fest und aufmerksam genug ist. Fehler, wie die vorgefallenen, sollten in der That einem ersten Cellisten bei so leichten Stücken nicht passiren.

Das 11. Abonnementconcert war zugleich unser gewöhnliches Neujahrsconcert, in welchem es Sitte ist, die geistliche Musik wenigstens zu berücksichtigen. Man hatte diesmal eine Cantate von S. Bach an die Spitze gestellt, und zwar, was wir mit Dank als einen Fortschritt anzuerkennen haben, eine ganze Cantate, nicht blos, wie im vorigen Jahre, ein Stück aus einer solchen. Es war die 30ste der Ausgabe der Bachgesellschaft, »Freue dich erlöste Schaar«. Ob unter der reichen Auswahl an solchen Werken nicht ein anderes grösseres Recht auf Berücksichtigung gehabt hätte, wollen wir Angesichts der an sich so erfreulichen Thatsache nicht untersuchen. Nur blieb uns zweierlei nicht ganz erklärlich. Für die Bass-Partie hatte man Herrn Stockhausen gewonnen, der sie denn natürlich auch mit grossartiger Vollendung durchführte. Wir sagen »natürlich«, da die Arien dieser Cantate hinsichtlich der Behandlungsweise, deren sie bedürfen, ganz wie für ihn geschrieben sind. Nun ist aber ebenso natürlich, dass bei der Wahl eines solchen Künstlers auch seine Umgebung wenigstens annähernd gut besetzt werden muss, wenn der Unterschied der künstlerischen Leistung nicht der Wirkung des Werks Abbruch thun soll. Die Altistin Frl. Dora Narz aus Frankfurt a. M. war nicht im Stande, sich neben Herrn Stockhausen zu behaupten, sowohl was Kunst des Gesanges, wie auch was einfachen Ausdruck betrifft. Die Sängerin schien nur besorgt zu sein, dass ihre Stimme ausgiebig genug wirke; dadurch kam es, dass Zartheit und feinere Schattirungen verloren gingen. — In Betreff der Sopran-, und (freilich ganz kleinen) Tenorpartie hatte man es sich, und das ist das zweite, was wir bemerken wollten, noch bequemer gemacht: Man liess sie einfach fort. Wir können bei dieser Gelegenheit nicht entschieden genug aussprechen, dass einem Meister wie S. Bach gegenüber solche Willkührlichkeiten nicht zu vertreten sind, und meinen, man hätte, um eine würdige Ausführung eines noch unbekannten Werkes von Bach zu bringen, sich bei Zeiten um die Mittel dazu bekümmern müssen. Konnten dieselben nicht beschafft werden, so war es besser, die Aufführung auf ein anderes Mal zu verschieben. Eine Bach'sche Cantate, in welcher alle vier Stimmgattungen als Solos verwendet sind, verträgt keine Auslassung der Art, dass gerade die beiden hohen Stimmen fehlen und nur die tiefen bleiben. Man hätte daher wenigstens dem Publikum das Fortbleiben jener im Programm anzeigen müssen, wobei auch zugleich sonstige Mittheilungen sehr am Platze gewesen wären, wie z. B. dass diese Cantate ursprünglich eine weltliche war. Der letztere Umstand hätte dem Publikum einen ganz andern Maassstab der Beurtheilung in die Hand gegeben, und, wenn auch nicht gerade für Bach ein Lob, doch eine richtigere Ansicht über das Werk bewirkt. Es würde hier zu weit führen, wollten wir uns über eine — schwache Stunde Bach's aussprechen, in welcher er eine Musik in die Kirche brachte, die eigentlich zur Verherrlichung der Uebernahme eines Besitzthums durch einen sächsischen Minister geschrieben war. Nur soviel wollen wir sagen, dass uns die Cantate mit ihrer ursprünglichen Poesie, so miserabel sie auch ist, vielleicht besser gefallen hätte. Denn z. B. gleich der erste Chor hat etwas so derb Lustiges, dass er für ein weltliches Fest weit geeigneter scheint, denn als Ausdruck für die himmlische Freude der »Erlösten«. So vielfach auch noch zu S. Bach's Zeit der Kirchenstyl mit dem freien weltlichen in einander floss, eine feine Grenzlinie giebt es doch auch dort, und Bach hat in unzähligen Fällen sein Feingefühl für dieselbe bethätigt. — Konnten wir oben nicht umhin, das Weglassen ganzer Vocal-Charaktere zu tadeln, so nehmen wir dagegen keinen Anstand zu bedauern, dass man sich nicht getraut hatte, im ersten Chor und in der Hmoll-Arie die Weit-

läufigkeit der Form durch Kürzungen zu retouchiren. Wir empfehlen dies für ähnliche Fälle, ersuchen aber nur, solche Aenderungen jedesmal durch Angabe des dafür verantwortlichen Bearbeiters bekannt zu geben.

Nach der Cantate folgten noch die Ouvertüre Op. 124 von Beethoven, dann (zum ersten Male) Schumann's Neujahrslied für Soli, Chor und Orchester, — endlich Schubert's C-Symphonie. Ueber das Schumann'sche im Januar 1850 zu Dresden skizzirte und im September desselben Jahres in Düsseldorf instrumentirte Werk, welches erst vor Kurzem bei Rieter-Biedermann im Stich erschien, ist hier in Kürze — eine ausführlichere Recension behalten wir uns vor — nur zu bemerken, dass es unter die verhältnissmässig klarsten und gedrungensten der letzten Periode dieses Meisters zu rechnen ist und der angeschlagene Ton zu dem gewählten für Composition nicht ganz geeigneten Gedichte (von F. Rückert) und zu dem Tage, den es zu verherrlichen bestimmt ist, ganz wohl passt. — An der Ausführung der Solostimmen, welche übrigens ziemlich undankbar gehalten sind (das Wort in seinem besseren und berechtigten Sinne genommen), betheiligten sich ausser Herrn Stockhausen wieder Fräul. Narz und eine ungenannte Sopranistin, die durch die vollständige Dilettantenhaftigkeit ihres Vortrags nahezu Alles verdarb. Und in so unkünstlerische Umgebung stellte man einen Stockhausen! — Schubert's herrliche Symphonie löste die Dissonanz glücklich auf und entliess das Auditorium in der glücklichsten Stimmung.

Das Programm des zwölften Abonnement-Concerts (7. Jan.) enthielt ausser der Abenceragen-Ouvertüre von Cherubini und der fein und wirksam instrumentirten, nur sehr an Mendelssohn erinnernden und etwas breitgehaltenen Adur-Ouvertüre von J. Rietz (der wir ebendeshalb die »Lustspiel-Ouvertüre« vorziehen) eine neue (2.) Suite in E-moll von F. Lachner, die bereits gedruckt ist, und die wir daher, ebenso wie das Schumann'sche Neujahrslied, demnächst in der Rubrik »Recensionen« genauer besprechen werden. Für heute nur soviel, dass sie uns als ein Fortschritt gegen die erste in D-moll erschien, dass sie von äusserstem Reiz der Klangwirkung und dabei edler und reicher ist als jene. Nur die Ungleichheit des Styls, der zwischen Bach-Händel'scher Art und französischer Balletmusik schwankt, scheint uns bedenklich. Das Werk fand übrigens reichen Beifall.

Eine junge Sängerin, Fräul. Orgeni, »Schülerin der Mad. Viardot-Garcia«, debütirte mit einer Arie aus Spohr's Faust (Recitativ: »Die stille Nacht entweicht«) und einer Cavatine aus Semiramis von Rossini. Die Wahl dieser beiden Arien bezeichnet schon die Schule und Richtung, die Fräulein Orgeni empfangen. Die Stimme des Fräuleins (Sopran) ist umfangreich, in der Höhe besonders wohlklingend, aber auch in den übrigen Chorden angenehm, wenn auch nicht ganz frei von einem Kehlklang, der sich zum Glück nur in einigen Tönen bemerklich macht. Die Fertigkeit ist nicht unbedeutend, wenn auch nur bis zu einem gewissen Grad der Schnelligkeit die Töne wirklich klar und bestimmt hervorkommen. Die Intonation ist rein, die Aussprache deutlich. Somit glauben wir, dass die Dame ein schönes Talent für das Theater besitzt. Um als Concertsängerin vor gebildeten Auditorien vollständig zu reussiren, müsste sie ganz andere Studien machen, und erst lernen, in das tiefere Heiligthum der Kunst einzudringen. Für das Theater, wo äussere Eigenschaften den augenblicklichen Erfolg leichter herbeiführen, dürfte Frl. Orgeni schon jetzt eine angenehme Acquisition sein. Das Publikum spendete übrigens aufmunternden Beifall. — Noch brachte uns dieses Concert Claviervorträge der Frau Ingeborg von Bronsart, und zwar zuerst eine »Ode an den Frühling«, Concertstück mit Orchester, eine Composition, welche weder dem Publikum zuzusagen schien, noch von uns sonderliches Lob ernten kann. Die Form ist undurchsichtig und ohne innern Zusammenhalt, der melodische Inhalt vielfach phrasenhaft, die Behandlung zuweilen geradezu langweilig. Es ist schade, dass J. Raff aus der Welt des Salons und der überspannten Programmmusik den Ausweg zur wirklichen Kunst selten findet, diesmal wenigstens können wir ihm dies nicht nachrühmen. Frau von Bronsart erwies sich übrigens als eine Pianistin von durchgebildeter Technik, der es nur an eigentlich musikalischem Gefühl zu fehlen scheint, denn ihre Tonbildung ist zuweilen hart und entbehrt der Schmiegsamkeit an den musikalischen Gedanken, der freilich in der Raff'schen Composition am wenigsten vorhanden war. Am besten spielte sie eine Novellette von R. Schumann; weniger trefflich gelang eine Nocturne von Chopin, und am wenigsten gefiel uns der etwas hölzerne und jedenfalls zu schleppende Vortrag der D-moll-Gavotte von Bach (ein übrigens schon stark abgespieltes Stück).

Nachrichten.

R. Schumann's C-Symphonie kam am 15. December im Kölner Gürzenich zum ersten Mal zur Aufführung, liess aber das Publikum kalt. Selbst die beiden Mittelsätze fanden nach dem Bericht des Hrn. Bischoff in der Kölnischen Zeitung nur mässigen Beifall. Auch dem genannten Kritiker, der sie ebenfalls zum ersten Mal hörte, gefiel sie nicht. Er konnte »nur die ausgezeichnete Ausführung« durch das Orchester unter Hiller's Leitung bewundern. Armer Schumann!

Im zweiten Extra-Concert der Pariser Conservatoriums-Gesellschaft wurde Beethoven's A-Symphonie aufgeführt. Dann folgten Fragmente aus dem dritten Theil von Haydn's »Jahreszeiten«, Romanze in F für Violine von Beethoven, Finale aus dem zweiten Akt der »Vestalin« von Spontini, und die Ouvertüre zum »Freischütz« von Weber. — An demselben Tage (20. Dec. 1863) fand ein Populär-Concert (Pasdeloup) statt, welches die Semiramis-Ouvertüre von Rossini, Beethoven's Eroica, Andante von Mozart, Serenade für Clavier und Orchester von Mendelssohn und ebenfalls die Freischütz-Ouvertüre brachte. Das Programm des Populär-Concerts am 1. Januar 1864 enthielt die Pastoralsymphonie von Beethoven, Andante und Scherzo (Op. 97) von R. Schumann, Euryanthe-Ouvertüre von Weber, »Romanze« aus einer Symphonie von Haydn, Wilhelm-Tell-Ouvertüre von Rossini.

Mendelssohn's Briefe sind von Lady Wallace in's Englische übersetzt worden.

Unter Direction von F. W. Nicolai wurde am 10. Decbr. v. J. in Rotterdam Händel's Athalia (mit Instrumentirung von J. O. Grimm), und am 22. Dec. im Haag Mendelssohn's Paulus aufgeführt. Als Solisten wirkten bei diesen Aufführungen Frau S. Offermans van Stove und Frl. Mioulet aus dem Haag, Frl Rothenberger aus Köln, Frl. Schreck aus Bonn, Herr Behr aus Bremen und Herr Göbbels aus Aachen. — In Rotterdam kamen am 19. Dec. F. Hiller's Katakomben unter seiner eigenen Direction und mit grossem Beifall zur Aufführung.

Pasdeloup in Paris gedenkt demnächst Mendelssohn's Elias zur Aufführung zu bringen.

Bei B. Senff in Leipzig sind erschienen: Zwei Liebeslieder für eine Singstimme von Alessandro Scarlatti, mit Begleitung des Pianoforte nach dem Original-Manuscript bearbeitet von C. Banck, dem bekannten Dresdner Kritiker.

Schumann's Musik zu Goethe's Faust kam in Wien durch die Gesellschaft der Musikfreunde (Dirigent: Herbeck) am 20. December zur vollständigen Aufführung, und zwar mit J. Stockhausen als Faust. (Der Bericht des Herrn Dr. E. Hanslick bestätigt im Wesentlichen vollkommen, was wir in der Deutschen M.-Z. 1860 Nr. 35 und 36 über das Werk gesagt hatten. S. B.) Ausser Herrn Stockhausen, der das Publikum hinriss, waren noch folgende Solisten beschäftigt: Frau Dustmann, Herr Olschbauer, Herr Panzer, dann die Damen Bischof, Seeliger, Leeder, Wilt und Hauer.

Das Programm des jüngsten Concerts der Theater-Capelle in Breslau enthielt Mozart's Gmoll-Symphonie, Mendelssohn's Scherzo und Hochzeitsmarsch aus dem Sommernachtstraum, Beethoven's Leonoren-Ouvertüre Nr. 3, Auber's Ouvertüre zur Stumme von Portici, Boieldieu's zu Johann von Paris, Weber's 1. Finale aus Euryanthe und Halevy's 1. Finale der Jüdin.

Der Hamburger Orchester-Verein brachte in seinem letzten Concert Haydn's Ddur- und Beethoven's Cdur-Symphonie, Lachner's Menuett und Marsch aus der Dmoll-Suite, Méhul's Ouvertüre zu Joseph und seine Brüder.

»Auf höheren ausdrücklichen Befehl« soll in Weimar »Tristan und Isolde« zur Aufführung kommen.

Pariser Opernnachrichten. Am théâtre lyrique wird eifrig an der neuen Oper »Mireille« von Gounod studirt. — An der grossen Oper wurde »Moses« von Rossini mit grosser Pracht neu in Scene gesetzt, mit vielem Beifall gegeben. — An der Opéra comique wird in wenig Tagen die neue Oper von Auber »Le Roi de Garbe« aufgeführt werden. — Felicien David schreibt an einer neuen Oper: »Die Gefangene«. — Die »Troyens« sind in Folge des Engagements der Madame Charton am italienischen Theater vom Repertoire des théâtre lyrique verschwunden.

Briefkasten der Redaction.

Holland. Erhalten. Es wird uns ein Vergnügen sein. — *H.* in *F.* Im Augenblick wüssten wir Ihnen keine Monographie weiter zu empfehlen; doch bringt unsere Zeitung nächstens Mittheilungen, die Sie auf die rechte Spur führen können. Vergleichen Sie auch Deutsche Musikzeitung 1863 Nr. 11 und 12. — *M.* in *D.* Wir werden eine eingehende Recension bringen. — *R. W.* Wir bitten Sie das betreffende Werk zu behalten. Die Gesänge von G. sind schon vor 6 Jahren erschienen, eine Besprechung derselben nicht mehr möglich. Etwas anderes wäre ein Artikel über des Componisten gesammte Leistungen. — *D. L.* in *F.* Unsere herzliche Theilnahme! — *—s, E. N.* Wir harren der Dinge, die da kommen sollen. — *—r—* Vergessen! — ♉ Wird gemässigt werden müssen. — *—ay—*, *R. E.* in *B.* und *ρ* in *D.* Kommt nächstens zur Verwendung. — *H. R.* in *P.* Wir bitten darum.

ANZEIGER.

Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Allgemeine

Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Selmar Bagge.

Leipzig, 20. Januar 1864. **Nr. 3.** Neue Folge. II. Jahrgang.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.
Preis: Jährlich 5 Thlr. 10 Ngr. Vierteljährliche Pränumeration 1 Thlr. 10 Ngr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr.
Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Ueber die Stellung und Aufgabe der modernen Tonkunst.

Von S. Bagge.

(Fortsetzung.)

Wir hatten mit der Oper begonnen, weil diese thatsächlich (man muss den bestehenden Verhältnissen gegenüber hinzufügen: leider) den grössten Einfluss auf die Bildung der Menge ausübt. Die Kirchen- und Oratorien-Musik, zu der wir jetzt übergehen, steht uns als Gattung höher, weil ihr Gegenstand ein höherer ist und eine tiefere Behandlung erfordert.

Die moderne Tonkunst befindet sich ihr gegenüber in einer besonders schwierigen Stellung, und das, was in der letzten Zeit auf diesem Gebiete geleistet wurde, lässt die mehrfach ausgesprochene Behauptung nicht ganz unbegründet erscheinen, dass in unserer Zeit die Kirchenmusik und das geistliche Oratorium für das schaffende Talent keine passende Aufgabe sei, weil dieser unserer Zeit die Gläubigkeit fehle, welche zur Hervorbringung bedeutender zweck- und sinngemässer Werke dieser Gattung nothwendig sei. Allerdings befindet sich die Welt jetzt, was Kirche und Religion betrifft, in einem Zustande des Kampfes und der Unsicherheit, der es rathsam erscheinen lässt, abzuwarten, bis für die letzteren und somit auch für die kirchliche Kunst wieder positive und für das Volk, wie für den Künstler verständliche und gültige Resultate erreicht worden sind. Denn die gegenwärtige Lauheit, Zerrissenheit und der Geist der Negation können auch auf die Kunst ihre Wirkung nicht verfehlen und müssen krankhafte oder schwächliche Resultate herbeiführen. Gleichwohl besteht die Kirche; auch die Stellen der Organisten, Cantoren, Chorregenten u. s. w. sind noch nicht aufgehoben; die Musik ist daher thatsächlich noch im Dienste der Religion und die Frage, wie die moderne Kunst ihre Aufgabe hier am entsprechendsten lösen kann, ist eine nicht zu umgehende. Auch können wir Jenen nicht beipflichten, welche meinen, mit dem Glauben an den Buchstaben der Schrift sei der Gegenwart auch das religiöse Gefühl abhanden gekommen. Im Gegentheil scheint es sich bei den wahrhaft Gebildeten und ernst Nachdenkenden geklärt und vertieft zu haben, und stösst deshalb nur jenen allzu naiven, spielenden und kindisch-mystischen oder pietistischen Ausdruck ab, welcher in vergangenen Zeiten namentlich in den Texten geherrscht hat. Dahin sind jedoch die Einsichtigeren überein gekommen, dass der Subjectivismus, selbst in seiner edelsten Form, und ebenso der reine Humanismus, nicht ausreichen, um eine dem höchsten Begriffe kirchlicher Musik entsprechende Kunst zu schaffen.

Man wird auch hier in die Werkstätte der Meister sich begeben müssen, um zu lernen, wie sie sich ihrem Gegenstande gegenüber verhielten und worin jene Eigenschaften ihrer Musik bestehen, die uns ergreifen, über das Alltagsleben hinausheben, uns dem Gedanken der Ewigkeit, dem Gedanken Gottes, des Erlösers u. s. w. gegenüber stellen. Dann wird es sich fragen, ob die moderne Tonkunst die Mittel besitzt, es den Meistern hierin nachzuthun. Wer freilich selbst jenen Gedanken fremd und ferne gegenüber steht, der hüte sich wohl, sie durch seine Kunst in Andern erwecken zu wollen. Unausbleiblich wird die Folge sein, dass der Hörer im Kunstwerke den Mangel der entsprechenden inneren Ueberzeugung bemerkt, daher selbst nicht überzeugt und erbaut wird. — Vertiefung in den Gegenstand thut bei aller angewendeten Kunst, die also nicht blos sich selbst genügen will, noth. Wie viel mehr bei einem Gegenstande, der an sich selbst der tiefste unter allen ist! Dazu gehört aber, dass man selbst kein flacher Mensch sei, und dass Neigung und Bildungsgang in jene Regionen geführt haben, von wo aus die Befahrung der tiefsten Schachte erst möglich ist. Und dazu kommt noch wieder die Forderung der vollkommensten Herrschaft über das tonliche Material, der strengsten Selbstkritik, der reichsten und kräftigsten Erfindung. Wo diese letzteren Eigenschaften nicht vorhanden sind, würde natürlich auch die sonstige Tiefe des Menschen, alles Bewandertsein in den religiösen Stoffen, alles stark religiöse Gefühl u. s. w. nichts helfen.

Aus Gründen der gegenwärtigen allgemein menschlichen Zustände erscheint demnach die eigentliche Kirchenmusik, die natürlich das Eingehen auf die Dogmen der positiven Religion fordert, als das für den heutigen Künstler am schwersten zugängliche Gebiet. Und wirklich kann das in den letzten hundert Jahren (nach Bach) Geschaffene, zumal aber jene Kirchenmusik, die in der jüngsten Zeit von sonst sehr verschieden gearteten, ja in ihren Richtungen diametral auseinander gehenden Künstlern hervorgebracht wurde, dem verständigen und hohe Anforderungen erhebenden Sinne nicht entsprechen. Wir sehen auf der einen Seite ein schablonenhaftes Fortspinnen des von einem rein technischen aber geistverlassenen Standpunkte als »Kirchenstyl« Angenommenen. Auf der andern Seite ein titanenhaftes im Grunde aber ohnmächtiges Him-

melstürmen, das statt der Demuth und des sehnsuchtsvollen Sich-Näherns zur Gottheit nur ein vermessenes Ueberheben, und eine Selbstverherrlichung ausspricht, die nimmermehr unsere Gedanken und Empfindungen dorthin führen, wo die Religion und die zu ihren Zwecken mitwirkende Kunst hinführen sollen. Noch eine dritte Reihe von Künstlern kennt wohl die Demuth, und das religiöse Gefühl steht ihr nicht ferne, allein sie ist nicht zum Bewusstsein jener »Klärung und Vertiefung« desselben gekommen, welche sich zwischen der Abläugnung und dem pfäffischen Geist als einzig richtiges Resultat mitten durch zu schlagen im Begriff stehen. Die Kirchenmusik dieser Richtung ist zu weichlich, sie entbehrt der grossen bedeutenden Motive, bewegt sich in engbegrenzten Rahmen und kann zuweilen als Ausdruck einer sinnigen und zarten Seele uns rühren, nicht aber als künstlerisches Product eines die Grösse und Tiefe der Aufgabe übersehenden und beherrschenden Geistes erscheinen. Wir finden hier zumeist die reine Liedform, mit religiösem Text und wenn man will, auch religiös-musikalischem Inhalt; aber die Liedform in ihrem abgeschlossenen Wesen kann nicht Ausdruck des Unendlichen sein.

Kehren wir nun in der Werkstätte S. Bach's ein, jenes Meisters, der nach dem Zeugnisse Aller, die durch Bekanntschaft mit seinen Werken und Kraft des Auffassungsvermögens an ihn hinlänglich nahe zu kommen im Stande waren, der Alle weitaus überragende musikalische Dolmetsch aller göttlichen Geheimnisse und Tiefen des Schriftwortes und der christlichen Religion genannt werden muss. Wir geben zu, dass seine Texte nicht auf der Höhe geistlicher Poesie stehen, wie wir sie heutigentags von einer neuen geistlichen Poesie fordern würden. Allein es ist hier wie bei Mozart der Fall: Bach's Musik hat diesen, zum Theil mystischen, oder pietistischen und zuweilen selbst kindischen Poesien eine Seite abgewonnen, durch welche sie erhoben wurden in die Höhe seiner musikalischen Conception und seiner Auffassung überhaupt.*)

In diesem völligen Aufgehen des Wortes in dem kräftigen und nachhaltigen musikalischen Gesammtausdruck liegt es z. B. begründet, dass Bach, und die älteren Kirchen-Componisten überhaupt, an der häufigen Wiederholung der Textesworte keinen Anstand nahmen. Schon Zeitgenossen Bach's machten sich über diese Wiederholungen lustig; aber die es thaten, bewiesen auf das Entschiedenste, dass ihnen das Verständniss für die Höhe und Tiefe des Bach'schen Ausdrucks fehlte. Versunken und vergessen sind ihre eigenen Werke, während Bach die höchste Anerkennung und allmälig immer tieferes Verständniss entgegenkamen. Die Wiederholung der Texteswortе mag Manchem noch heute als ein Uebel erscheinen. Aber die Musik, welche eine Empfindung consequent und bis zur vollen künstlerischen Wirkung nach allen Seiten ausbauen will, kann ihrer nicht entrathen. Anhäufung von Text bringt noch ärgere Missstände hervor, nämlich entweder ein zerfahrenes Wesen der Musik, die doch concentrisch wirken soll, oder ein Herplappern von bedeutungslosen, oder nicht in ihrer Fülle des Inhalts ergriffenen Worten, die ebenso gut fortbleiben könnten. Bach's Bestreben ist es aber gerade, den Sinn der Worte im Einzelnen und Ganzen nach allen Seiten der empfindenden Auffassung auseinander zu legen. Und die Kirchenmusik kann doch keinen andern Zweck haben als den, welchen die Kirche überhaupt hat. Zerstreuung durch grosse Mannigfaltigkeit der Motive, oder sinnloses Plappern kann sie nicht als Mittel gebrauchen wollen. — Merkwürdig ist die Feinfühligkeit Bach's (sprächen wir hier vom Oratorium, so müssten wir auch Händel nennen), mit welcher er Toncharaktere, Tonarten, Bewegung, Motive, kurz Alles, was zum Satz gehört, auswählt, um der innersten Bedeutung seines Vorwurfs bis in's Einzelnste gerecht zu werden. Ein gedankenloses Musikmachen, irgend eine blos aus musikalischen Gründen entstandene Anordnung wird man ihm nirgend nachweisen können. Freilich nimmt er, um jenes zu können, alle Mittel in Anspruch, die die Musik bietet. Er beschränkt sich nicht auf das rein Vocale, sondern jedes irgendwie brauchbare Instrument muss ihm Dienst thun im Interesse des geistigen Ausdrucks, der aber wieder eine hinlängliche Beigabe oder Grundlage von Naivetät hat, so dass man nirgend den Eindruck des Gewaltsamen und Materiellen erhält. Denn es kommt ihm nicht auf musikalische Effekte, sondern auf die getreueste Versinnlichung des Gedankens und der Empfindung an. Die streng logische Form seiner Sätze hindert überdies, dass Ungehöriges der Natur der Musik entgegen sich als Ausdruck geltend mache, und besonders hierin unterscheidet er sich von jenen Neueren, welche wohl auch Ausdruck im Einzelnen erstreben, aber, weil ihnen sowohl der religiöse, wie der musikalische Boden schwankend geworden ist, das Gefühl für den Zweck des Ganzen und für die künstlerische Totalwirkung verloren haben.

Dass Bach auch in seiner Musik Seiten hat, die ihm allein und seiner Zeit angehören, die heute entschieden vermieden werden müssten, z. B. die grosse Breite und Ausführlichkeit der Arienform, das sind wir weit entfernt abzuläugnen. Vielmehr sagen wir gerade: Für die moderne Tonkunst kann es nur Aufgabe sein, neuere Kirchenmusik wohl im Sinne Bach'schen Geistes, aber mit den Mitteln der Gegenwart und im Geschmack derselben (das Wort im besten Sinne genommen) hervorzubringen. Die Mittel der Gegenwart sind der Kirchenmusik keineswegs schlechthin fremd oder feindlich. Dies bezeugt gerade die Möglichkeit Bach's in unserer Zeit und die Verwandtschaft der modernen Kunst mit der seinen. Es giebt freilich nicht wenige Musikfreunde und Musiker, welche unter der modernen Kunst nur das Lyrisch-Subjective, oder gar die Formen der Tanz- und Balletmusik u. s. w. verstehen. Wir wollen von der heutigen Kunst grösser denken als von den gegenwärtigen Künstlern, und mögen uns nicht überreden, dass die Kunst, nachdem sie sich alle Tiefe und Feinheit des Ausdrucks errungen hat, von Stunde an unfähig sein sollte, den tiefsten Inhalt auszusprechen. Auch hier wird es nur daran liegen, dass die rechte künstlerische Persönlichkeit erstehe, bestimmt der modernen Kunst auch auf diesem Gebiet zu neuen Ehren zu verhelfen.

Das Vorstehende bezog sich ausschliesslich auf die wirkliche Kirchenmusik, welche wesentlich nicht episch-dramatisch ist*), und nur für ganz besondere

*) Von Neueren ist es nur Mendelssohn und dessen hohe menschliche Bildung und künstlerische Begabung, die hier Bach folgen und zunächst kommen konnten. Ihn zu erreichen oder gar zu übertreffen, war ihm nicht möglich. Seine Natur war zu zart angelegt, um einen Riesen wie Bach einzuholen. Worin er aber unstreitig Fingerzeige giebt, wie auf dem Gebiet der geistlichen Musik der Weg Bach's verfolgt werden könne, das ist die Art seiner Erfindung, die stets über das geschlossene Wesen des Liedhaften hinausstrebt zu grösseren und in ihrer inneren Verkettung auf das Ewige, Unergründliche und Unermessene hinweisenden Tongestalten. Man kann ihn daher keiner von jenen drei oben bezeichneten Richtungen beizählen und muss nur bedauern, dass seine Natur nicht stärker angelegt und besaitet war, um auf dem eingeschlagenen richtigen Wege grössere Resultate zu erreichen.

*) In der katholischen Messe wurde fälschlich das Crucifixus u. A.

Gelegenheiten, wie z. B. für die Darstellung des Leidens und Sterbens Christi, sich der episch-dramatischen Form bedient. Sobald diese letztere in den Vordergrund tritt, kommen wir in das Gebiet des Oratoriums, welches also von allen drei Formen, vom Epischen, Lyrischen und Dramatischen, eine Zusammensetzung ist. Vom Epischen entnimmt es die Form der Erzählung. Die Begebenheit spielt nicht sichtbar vor unsern Augen, wie im Drama, sondern wird durch das Mittel des Gesanges vor unsere Phantasie gerückt, welche dann im Stande ist, den ganzen Vorgang in seinen Hauptmomenten innerlich zu schauen. Dieses Epische ist also wohl berechtigt, sobald das Oratorium überhaupt eine Begebenheit zum Vorwurf hat; denn allerdings giebt es auch Stoffe, die derselben sozusagen entrückt sind, und wo statt des persönlich-körperlichen Vorgangs ein rein geistiger geschildert werden soll, wie z. B. im »Messias« von Händel. Nicht durchaus erforderlich ist die epische Form ferner dort, wo der Vorgang auch ohne Erzählung durch den Dialog klar werden kann, wie z. B. im »Elias« von Mendelssohn. — Zu dem Epischen tritt dann das Dramatische insofern, als das in der Erzählung Angedeutete als wirklich geschehend durch die Mittel der Musik (wie in der Oper) dargestellt wird; das heisst: die Rede des Einzelnen oder Mehrerer oder des Volks wird von den geeigneten Stimmgattungen unmittelbar ausgeführt. Auch das Instrumentalstück (Pastorale, Marsch u. dgl.) findet unter Umständen seinen gerechtfertigten Platz. — Endlich aber tritt das lyrische Moment dazu, da es sich ebensowenig oder noch weniger wie in der Oper um den blosen Vorgang handeln kann, sondern um die Personen, deren Charakter sich im musikalischen Ausdruck ihrer Empfindungen bethätigt und feststellt. Auch das zuschauende Volk kann in einzelnen Stimmen oder im Chor seine Repräsentation finden, der dann, wie in der griechischen Tragödie, reflectirend und betrachtend sich in lyrischer Form ausspricht.

Aufgabe für die moderne Kunst wird es auch hier sein, den Gegenstand nicht verflachend, sondern in seinen tiefsten und bedeutungsvollsten Momenten auffassend, durch Musik darzustellen. Durch blose instrumentale Malerei kann das aber nicht geschehen, sondern da das dramatische Element ein wesentliches ist, wird es darauf ankommen, die handelnden Charaktere in durchaus charakteristischer, zugleich aber verklärter Weise musikalisch zu reproduciren, denn die Würde des Gegenstandes und die Abwesenheit der sichtbaren Darstellung muss in eine höhere Region führen, wo das materielle Gewand der irdischen Erscheinung möglichst abgestreift erscheint.

Das Oratorium entnimmt seinen Stoff am passendsten aus der heiligen Geschichte.

Die Schwierigkeit, aus ihr neue Stoffe und Personen als Träger der Hauptpartie zu finden und in einer den vorhandenen Meisterwerken entsprechenden Weise zu behandeln, hat in der neueren Zeit auf das weltliche Gebiet, also die Concert-Cantate hingeführt. Gegen diese neue Bereicherung ist nichts einzuwenden, wofern der gewählte Stoff nicht in jener Breite ausgeführt wird, die nur dem Erhabenen entspricht. Andererseits ist aber auch die Rückanwendung der kleinen Cantatenform auf Stoffe der geistlichen oder biblischen Historie nicht zu loben, weil das Biblische sich in unserer Vorstellung wieder mit dem Grossen und Erhabenen vermählt.

(Schluss folgt.)

---

dramatisch aufgefasst, da es doch als Glaubensartikel blos Gegenstände der Betrachtung und lyrischer Empfindung sein sollte.

Recensionen.

Schriften über Musik.

Rob. Franz, Mittheilungen über Johann Sebastian Bach's Magnificat. Halle, Karmrodt 1863. 8. 30 S. Pr. 5 Ngr.

[] Bei der Bedeutung, welche den durch R. Franz veröffentlichten Bearbeitungen Bach'scher Werke zuerkannt werden muss, ist es ebenso wichtig als interessant, aus der Feder desselben Musikers eine ästhetische Analyse über ein Werk zu erhalten, welches man seit langer Zeit gewohnt ist, zu Bach's hervorragendsten Schöpfungen zu zählen, ohne jedoch in weiteren Kreisen eine genauere Kenntniss davon zu haben, als sie etwa von Winterfeld im III. Bande des Evangelischen Kirchengesanges giebt. Unter solchen Umständen hält es Franz »für Pflicht, die öffentliche Meinung auf ein Werk zu lenken, das bisher vergeblich der Feder harrte, die es den Menschen warm an's Herz legte.«

Nach einigen einleitenden Worten zerlegt er die einzelnen Nummern nach ihren technischen und ästhetischen Hauptgesichtspunkten, wobei jedoch, um die Geduld des Lesers nicht zu ermüden, mancherlei allgemeine Bemerkungen zum Verständniss Bach'scher Kunst zwischen eingestreut werden. Zum Schluss folgt eine kurze Betrachtung des Werkes als eines Ganzen.

Den ungleich wichtigsten und werthvollsten Theil der kleinen Brochüre bildet die Zergliederung der einzelnen Sätze des Magnificat. Gleich weit entfernt von der trockenen Umständlichkeit ängstlicher Nachweisung aller einzelnen Schönheiten, wie von einem verallgemeinernden, pathetischen und doch nichtssagenden Gerede, stellt der Verfasser vor Allem die Grundverhältnisse der einzelnen Stücke klar und übersichtlich an's Licht; führt jedoch alle wichtigeren Feinheiten und Einzelzüge mit eindringendstem Verständniss vor Augen und weist ihre lebendige Beziehung zum Ganzen überzeugend nach. Ueberall bis in's zarteste Detail hinein zeigt sich der innigste Zusammenhang, die grossartigste Totalanschauung und eine fast unergründliche Fülle und Tiefe der dem Texte abgewonnenen tonkünstlerischen Ideen. Franz legt in dieser theoretischen Reproduction ein ebenso glänzendes Zeugniss für sein tiefes Verständniss Bach'scher Musik ab, als in seinen praktischen Bearbeitungen. Ueberdies ist die Darstellung fast durchweg von der lebendigsten Wärme begeisterter Hingebung durchhaucht und lässt nur in Einzelheiten eine grössere Schärfe oder Ausführlichkeit wünschen, die der Verfasser aber vielleicht absichtlich vermieden hat. Denn offenbar wollte er mehr anregen als erschöpfen, wie denn auch selbstverständlich sehr Vieles nur demjenigen wirklich verständlich werden kann, der die Partitur vergleichend zur Hand nimmt. Jedenfalls ist es auch von unserm Standpunkte aus freudig anzuerkennen, dass in dem Schriftchen besonders unseren Fachmusikern, denen oft genug nicht blos Zeit und Lust, sondern leider auch — Fähigkeit mangelt, dergleichen analytische Studien selbst zu machen, die anregendsten Fingerzeige gegeben werden, wie man Bach'sche Partituren zu studiren hat. Ausserdem aber theilt Franz dem grösseren Publikum recht viele beherzigenswerthe Dinge mit, die, wenn auch der historischen Wissen-

schaft nicht neu, doch selbst in einflussreichen musikalischen Kreisen nur zu unbeachtet geblieben sind. Sind wir auch nicht in Allem mit ihm einverstanden, immerhin verdienen seine äusserst feinen Aperçus über Bach's Themen (S. 8) — über das Wesen Bach'scher Polyphonie (S. 9) — über Bach's Textinterpretation (S. 12) — über seine »Symbolik« (S. 14) — über die Behandlung der Singstimmen und der Instrumente (S. 16) — die allgemeinste Beachtung.

Leider ist Franz im Recht, wenn er zu Anfang sagt, die Theilnahme an den Vocalwerken Bach's sei noch immer eine verhältnissmässig »schwache und vereinzelte«. Nur möchte die musikalische Journalistik daran weniger Schuld sein, als Franz glaubt. Der Vorwurf, dass sie sich über Bach »im Allgemeinen so gut wie völlig schweigend verhält« ist im Allgemeinen allerdings nicht zu bestreiten. Doch hat diese Zeitung schon jüngsthin mit Recht Protest dagegen eingelegt, auch auf sich eine solche Charakteristik zu beziehen. Allein gesetzt auch, die Kritik hätte mehr gethan als sie gethan hat; wir meinen nicht, dass dadurch das Interesse für Bach wesentlich gehoben worden wäre. Die praktischen Musiker, auf die es doch zunächst ankommt, ob Musik gemacht werden kann oder nicht, kümmern sich bekanntlich um die Kritik weit weniger, als um die Wünsche und Erfolge innerhalb der Kreise, von deren Gunst oder Ungunst ihre materielle und künstlerische Existenz abhängt. Das Publikum ist aber in seinen maassgebenden Vertretern zur Zeit noch viel zu sehr gegen Bach eingenommen, als dass es sich durch irgendwelche Kritik beirren liesse. Dieser Gegensatz rührt nicht von der Scheu gegen die technischen Schwierigkeiten der Bach'schen Sachen, auch nicht von fliessenden und leichter zu besiegenden ästhetischen Vorurtheilen her, sondern er beruht in letzter Instanz auf der totalen Divergenz der Bach'schen und der modernen Weltanschauung. Bach's positives Christenthum mit seiner weltverleugnenden Transscendenz, und der moderne Humanismus mit seiner bedenklich in den Materialismus hinüberschwankenden Weltbejahung — das sind Gegensätze, welche das Publikum in seiner Naivetät zu gut wittert, als dass es sich über eine derartige principielle Kluft durch enthusiastische Lobreden, durch ästhetische Analysen oder durch historische Forschungen täuschen, geschweige hinwegheben liesse. Wenn wir daher auch dem Franz'schen Schriftchen ebenso wenig als seinen ähnlichen Vorgängern von Mosewius einen bedeutenden Erfolg beim Publikum garantiren möchten, so können wir doch den lebhaften Wunsch nicht unterdrücken, dass recht viele so anziehende, eindringende und anregende Darstellungen einzelner Bach'scher Werke geschrieben würden, — wäre es auch vielleicht nur als ein Zeugniss für die Nachwelt.

Bei dieser Gelegenheit sei es erlaubt, vorläufig auf eine Abhandlung über Bach's Werke von E. O. Lindner in seinem Buche »Zur Tonkunst«, Berlin 1864, hinzuweisen. Dieselbe enthält nach unserem Dafürhalten auf engstem Raum das Eingehendste und Tiefste, was bisher über Bach geschrieben wurde.
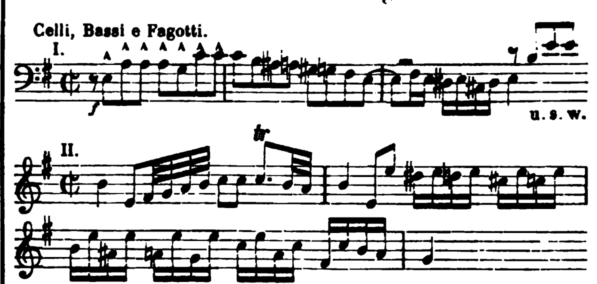
—————

Musik für Orchester.

Franz Lachner. Suite Nr. II (E-moll) in fünf Sätzen. Op. 115. Mainz, Schott's Söhne. Preise: Partitur 6 fl. 36 kr., Stimmen 13 fl. 12 kr.
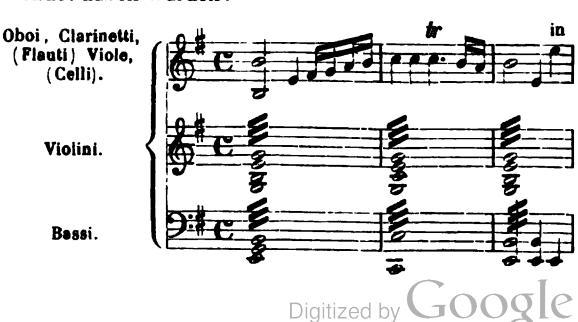
S. B. Es ist ein merkwürdiges und interessantes Problem, dass Lachner, nachdem er in der Symphonie-Form, die uns doch weit näher liegt als die Suite, keine solchen Erfolge errungen hatte, wie sie bei der schon seit längerer Zeit eingetretenen Dürre auf diesem Felde von einem Musiker seines Könnens und seiner Bildung zu erwarten gewesen wären, nun in der älteren Form Ehren auf Ehren erwirbt. Ist die Symphonie eine bereits historisch so vollständig abgeschlossene Gattung, dass selbst das brillanteste Talent und Geschick auf grössere Erfolge verzichten muss, wenn es in dieser Gattung neue Werke schafft? Ist es ein besonderer Unstern, der Lachner mit seinen Symphonien verfolgte? Oder hat sein Schaffen in neuester Zeit einen hohen Aufschwung genommen? Diese Fragen müssen Jedem sich aufdrängen, der über Kunst und Künstler ernst zu denken gewohnt ist, und die einfachste Antwort darauf wird wohl die sein, dass in der Suite die einzelnen Sätze einen loseren Zusammenhang haben als in der Symphonie, wodurch denn eine grosse Schwierigkeit wegfällt; dann aber, dass die Suite in ihren einzelnen Sätzen einen musikalischen Gehalt aufnehmen kann, der in der Symphonie unmöglich ist. Die Fähigkeit und Fertigkeit in der einen Form Ausgezeichnetes zu leisten, scheint daher nicht zu verbürgen, dass dies auch in einer anderen und schwierigeren Form der Fall sein müsse.
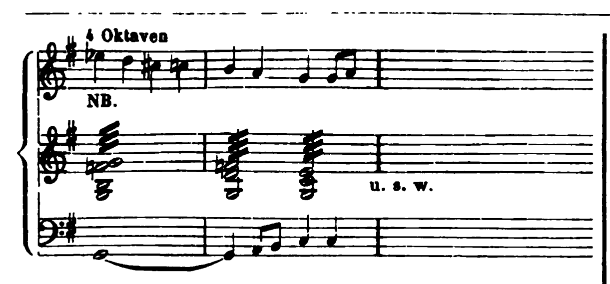
Wir wollen dem Leser nun einen Ueberblick über den Inhalt dieser neuen zweiten Suite geben.

Der erste Satz besteht aus einer Introduction von mässiger Länge, woran sich eine Fuge schliesst, und zwar eine Doppelfuge, deren erstes Thema erst für sich durchgeführt ist, worauf dann das zweite Thema sich in den Vordergrund stellt und das erste als Gegenthema mit durchführt. Die beiden Themas sind in der Introduction schon vorgedeutet, obwohl ganz unmerklich und mehr in äusserlicher als innerer Weise. Sie lauten wie folgt:



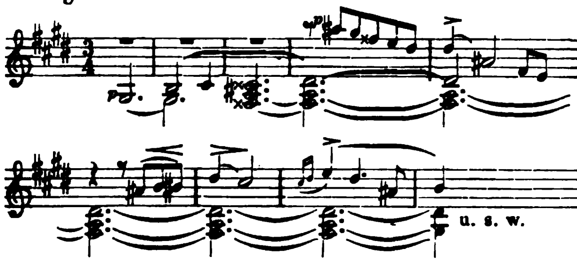
Der Charakter der beiden Motive ist, wie man sieht, kein moderner, sondern erinnert stark an die wuchtigen Fugenmotive aus der Bach-Händel'schen Zeit. Auch die Art der Durchführung ist so, dass man die ganze Fuge als ein gelungenes Stück aus jener Zeit hinnehmen könnte, mit Ausnahme der Coda, wo wir eine Behandlungsweise finden, die entschieden modern genannt werden muss, insofern hier das in der Fuge wesentliche Polyphone aufhört und zugleich eine Art der Benutzung der Chromatik wiederholt angewendet ist, wie sie ältere Meister nie angewendet haben würden:
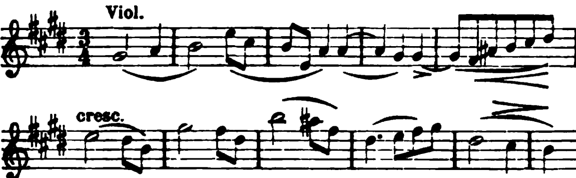




Mit einem kurzen Allegro assai, welches eine in kräftiges Unisono auslaufende Engführung enthält, schliesst dieser Satz. Derselbe steht nach dem Obigen mit einem Fusse gleichsam im vorigen Jahrhundert, mit dem andern in sehr neuer Zeit.

Der zweite Satz, Andante con moto, E-dur 3/4, bringt zuerst recitativartige Sätze der ersten Violinen auf gehaltenen und interessant entwickelten Harmonien. Hier der Anfang:
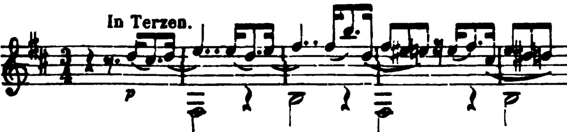


Darauf folgt eine Melodie in Liedform von sehr gesangvoller und schöner Führung. Hier die Melodie allein:



Dieser sehr knapp gehaltene, etwa eine Romanze vorstellende Satz ist voll des herrlichsten Wohllauts, schlicht, warm, ansprechend, edel und dabei ganz »gegenwärtig«.

Es folgt Nr. 3 »Menuetto« (H-moll, 3/4). Lachner hätte diese Ueberschrift vielleicht besser vermieden, denn thatsächlich liegt eine andere ganz modische Tanzform vor. Der 3/4-Takt allein begründet natürlich nicht den Menuett, sondern das innere Maass des Rhythmus und Accents. Auch die Molltonart spricht gegen den Menuett. Davon sehen wir jedoch lieber ab, es kommt ja auf den Namen nicht an. Schade ist, dass das Thema einen kleinen Beigeschmack von süddeutscher, einschmeichelnder aber flacher Manier hat.
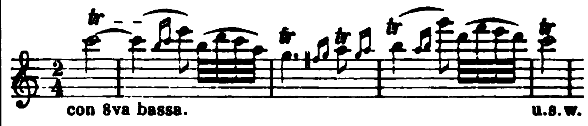


Die weitere Führung auch dieses Satzes ist übrigens vortrefflich, auffallend nur der Ais dur-Akkord Seite 75, der, obwohl er sich in die Hmoll-Tonart einfügt, von da ausgeht und wieder dahin zurückkehrt, doch etwas hart klingt. Das folgende Trio aber ist vielleicht der Glanzpunkt der ganzen Suite. Ein fast ganz strenger Canon in H-dur zwischen den ersten Violinen und Violen, auf reizende Art in zwei wiederholten Theilen und in die naturgemässe, wohlthuende Modulationsweise eingekleidet, zugleich durch schön geführte Füllstimmen allem Steifen entrückt, und durch die Beschränkung auf leise hinziehende Streichinstrumente einen ebenso keuschen als warmen und edlen Klang annehmend, kann dieses Stück nur als eine äusserst glückliche Eingebung bezeichnet werden.

Den Anfang des folgenden »Intermezzo« Nr. 4, Allegretto, E-moll 2/4, würden wir uns sehr gern gefallen lassen. Das Hauptmotiv ist nicht gerade bedeutend, aber interessant harmonisirt und ganz zeitgemäss für ein Orchesterstück, das kein Symphoniesatz sein will; wogegen das Trio desselben in C-dur für unser Gefühl über das hinausgeht, was im Concert und im Orchestersatz, heisse er Symphonie oder Suite, erlaubt ist. Er versetzt uns geradezu in das Ballet der modernen französischen Oper. Die feine Grenze zwischen der wirklichen Tanzmusik und der veredelten, nur sich ihren Rhythmen annähernden, ist hier entschieden überschritten, und wir können das natürlich nicht loben, erregte es auch das grösste Entzücken des Publikums.

Worin nun das uns hier Missfallende eigentlich liegt, das sind wir unsern Lesern schuldig, genauer anzugeben. Das melodische Motiv selbst würde als ziemlich unverfänglich bezeichnet werden können:
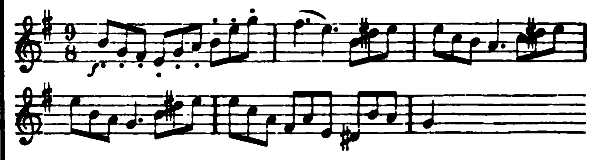


Aber Lachner hat ihm einen Aufputz zu geben gesucht durch eine in Oktaven fortlaufende Trillerkette der ersten und zweiten Violine, die höchst aufdringlich klingt, das Thema selbst erdrückt, und eine Berechtigung usurpirt, die ihr ihrem innern Werth nach keineswegs zukommt. Man denke sich Folgendes von vielleicht 20 oder mehr Geigen in Oktaven zu obigem Thema gespielt:



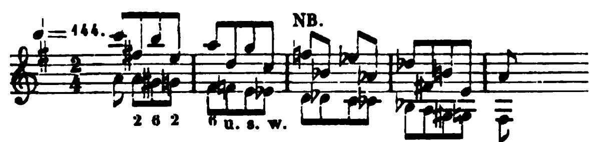
Die Beschränkung der Harmonik auf die drei wesentlichen Akkorde der Tonart thut das ihre, um dieser Stelle den Charakter allzugrosser »Gefälligkeit« zu verleihen, und die achtmalige Wiederholung auf *C* enthält eine Monotonie, die bei der gleichzeitigen Aufdringlichkeit trivial wird.

Es folgt ein Stück (das letzte), dessen contrapunctische Lebendigkeit ganz geeignet ist, uns nach dem Vorigen zu restauriren. Es ist eine fugirte Giga (Gigue), Allegro, E-moll 9/8. Das Thema ist dieses:
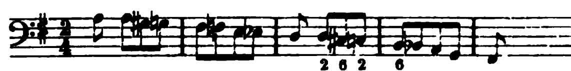


Nach der ersten Durchführung wendet sich der Satz in die Parallele und geht in freiere melodische Gestaltungen über. Dieser Theil repetirt. Im zweiten Theil wird das Thema, wieder in fugirter Weise, durch Tonarten, die bisher noch wenig berührt waren, durchgeführt: A-moll, C-dur, F-dur, B-dur, enharmonisch von Es-moll über H wieder

nach E-moll zurück, woselbst nach einigen Orgelpunkten auf E und H das Thema in Gesellschaft einiger Contrapunkte, namentlich eines doppelten, wieder auftritt. Dann läuft der Satz, wie im ersten Theil nach G, so hier in E bleibend in freie Musik aus, und endlich bringt ein Allegro assai ²/₄ das Thema in zweitheiliger Form und mit modern-pathetischem Ausdruck, der sich sogar bis zu einem enharmonischen, für unsere Ohren etwas peinlichen Gang versteigt. Es ist dieser:



Ein etwas weniger consequenter Bass, etwa so:



würde dieselben Dienste gethan, aber Manchen vielleicht weniger genial geschienen haben.

Noch eine kleine Pianostelle und der Satz geht quasi Presto stürmisch und ziemlich geräuschvoll zu Ende.

Bewundernswerth und für alle jüngeren Componisten lehrreich ist in dem ganzen Werke die Meisterschaft der orchestralen Technik, sowie des Satzes, der Form u. s. w. überhaupt. Der prachtvolle Klang des Lachner'schen Orchesters giebt übrigens nur eine neuerliche Bestätigung der ältesten Regeln der Instrumentirung. Keinerlei revolutionäre Umwälzungen haben glücklicherweise hier Platz gegriffen. In den Streichinstrumenten liegt überall das Wesentliche; das Blech (4 Hörner, 2 Trompeten und nur im ersten Satze eine Bassposaune) ist sparsam angewendet und nie melodieführend. Im Andante haben wir blos Streichinstrumente, Holzbläser und 2 Hörner, im Trio des Menuett blos Streicher, im Intermezzo keine Trompeten. Was Satz und Form betrifft, so ist Alles von vollkommenster Logik und Consequenz; ein paar gewagte Akkorde und Gänge werden leicht hingenommen, weil das Ganze in Ordnung ist. Die contrapunctische Arbeit ist überall tüchtig, selbst da, wo es auf sie zunächst nicht ankommt, wie im Andante; es ist eben das Meiste in echt polyphoner Weise gehalten.

Nun kann ein Kunstwerk in gewissen Dingen meisterhaft sein und doch in irgend einem mehr oder minder wesentlichen Punkte Tadel hervorrufen. Die vorliegende Suite ist nach unserer Ueberzeugung ein dem ersten Erfolg nach sehr glücklicher aber doch nicht ganz zu rechtfertigender Versuch Altes und Neues zu verschmelzen, Style zu vereinigen, die in sich die grössten Gegensätze enthalten. Diese Vermischung ist (wenn man vom Thema des Menuett und dem Trio des Intermezzo absieht, wo der Gegensatz am schreiendsten) nicht zu vermeiden, wenn man in älteren Formen arbeitet: denn weder kann die reine Nachahmung Absicht sein, noch ist es denkbar, dass nicht hie und da die moderne Natur von selbst zum Durchbruch komme. Das künstlerisch Bedenkliche liegt nur in der Sache selbst und diese neue Suite kann uns trotz ihrer vielfachen Vortrefflichkeit nicht in dem Glauben wankend machen, dass die echte und bedeutende Kunst ihre Mittel nur der Gegenwart entnimmt und indem sie ihr genug thut, auch für alle Zeiten genug gethan hat.

Musikleben in London.

(Fortsetzung statt Schluss.)

Wir bitten den geehrten Leser nunmehr einen Ausflug aus London mit uns zu machen, zur Besprechung der musikalischen Aufführungen im

Crystall-Palast zu Sydenham.

Die C.-P.-Gesellschaft hält beständig ein vollständiges Orchester im Engagement. Es besteht aus 36 Mitgliedern, wird aber bei allen grössern Gelegenheiten durch extra Streichinstrumente bis auf 50 und 60 und mehr Mitglieder verstärkt, denen auch erforderlichenfalls ein Chor beigefügt wird.

Dirigent der Aufführungen ist A. Manns und zwar schon seit October 1855. (Manns ist ein Deutscher und in Berlin als ehemaliger Director des Kroll'schen Orchesters, sowie auch in Köln als Dirigent und Violinist bekannt.)

Das Orchester spielt an allen gewöhnlichen Tagen zweimal, und das Programm besteht bei diesen Gelegenheiten gewöhnlich im 1. Theil aus einer Symphonie, zwei classischen Ouvertüren, Intrumental-Solos und einem Marsch; im 2. Theil aus Stücken leichteren Genres, als: Opernouvertüren und Arrangements, Tänzen und Märschen. Am Samstag (oder englisch: for the Saturday Concert) ist das Programm in Einem Theil und besteht gewöhnlich aus einer Symphonie, ein paar Ouvertüren, einem classischen Instrumentalstück (Concert, Capriccio, Rondo etc.) und vier Vocalpiècen.

Modificationen dieses Plans sind indessen während der Sommersaison nöthig, wo die meisten Aufführungen im grossen Händel-Orchester und dann vor einer Zuhörerzahl, oft 10—15 Tausend übersteigend, stattfinden. Während dieser Zeit helfen des Dirigenten Wachsamkeit und Liebe zur Kunst leider nichts; gute Instrumentalmusik kann in solchem Raume nicht zum Verständniss gebracht werden, und selbst Chorwerke sind da verloren. Die gewöhnlichen Aufführungen des Orchesters beschränken sich dann nur auf Ouvertüren, Opern-Potpourris, Tänze und Märsche, Cornet a Piston- und Posaunensolos. Ebenso reduciren sich die grossen Concerte, zu welchen stets die grössten Vocal-Sterne der italienischen Oper herangezogen werden und selbst Thalberg und andere Instrumental-Grössen ihr Bestes aufspielen, ebenfalls auf meist unkünstlerische Bravour-Musik.

Von Mitte October bis Anfangs Mai ist die Zeit, wo der musikalischen Kunst die gebührende Ehre gezollt werden kann und der Leser wird wohl überrascht sein, wenn er erfährt, dass in dem eben genannten Zeitraum von 1862—63 während beiläufig 150 Aufführungen Folgendes in den Programmen enthalten war: Händel 2 Orchesterconcerte und 2 Ouvertüren; Haydn 11 Symphonien; Mozart 7 Symphonien und 6 Ouvertüren; Beethoven 8 Symphonien, Scherzo der 9ten, Schlacht von Vittoria, 6 Ouvertüren, die ganze Musik zu Egmont, sowie Auszüge aus Prometheus; Méhul Gmoll-Symphonie und 3 Ouvertüren; Mendelssohn 3 Symphonien, 6 Ouvertüren und Auszüge aus dem Sommernachtstraum; Spohr 1 Symphonie und 2 Ouvertüren; Schumann 2 Symphonien, Ouvertüre, Scherzo und Finale und 3 Ouvertüren; Gade 2 Symphonien und 1 Ouvertüre; J. Brahms Scherzo, Menuett und Rondo aus der Serenade in D.

Ausserdem Ouvertüren von Winter, Franz Schubert, Cherubini, Ries, Lindpaintner, Rubinstein, Pauer, Bennett, Manns, Macfarren, Wallace, Balfe, Rossini, Auber, Adam, Thomas, Reber, Glinka, Litolff, Flotow etc.

Ferner kamen während derselben Zeit zur Aufführung: Beethoven's Clavierconcerte 3, 4 und 5 (Goddard, Halle, Dannreuther), sowie dessen Violinconcert (Joachim); Mendelssohn's Gmoll-Concert (Goddard und Jaell) und Violinconcert (Joachim); Spohr's Violinconcert in E und A (Joachim); Chopin's Clavierconcerte in E- und F-moll (Dannreuther und Sidney Smith);

Weber's Es-Concert und Concertstück (Goddard); Weber's und Spohr's Clavierconcerte (Pape); Vieuxtemps' Violinconcerte in A-dur und Fis-moll (Vieuxtemps) etc.

Auch Sullivan's »Tempest« und Mendelssohn's »Antigone« wurden aufgeführt und noch vieles Andere, z. B. Auszüge von Cherubini's »Medea«, Beethoven's »Fidelio« etc., was erwähnt zu werden verdient.

Die Aufführungen sind nie unbedeutend zu nennen und besonders an Sonnabenden ganz vorzüglich. Das Orchester hat durch seine oftmalige Wiederholungen obengenannter Werke den echten Geist derselben in sich aufgenommen und im Allgemeinen eine Vollkommenheit erreicht, die nach Aussage aller grossen Künstler, welche im Crystallpalast auftraten und von seinem Orchester begleitet wurden, selbst in Hofcapellen selten anzutreffen ist. So war z. B. Joachim von der Probe des Mendelssohn'schen Concerts so entzückt, dass er mit dem letzten Takte seine Violine niederlegte und dem Orchester ein, gewiss von Herzen kommendes, bravissimo zurief, zugleich bemerkend, dass er noch nie so zart und echt künstlerisch begleitet worden sei.

Unter den Orchestermitgliedern sind ganz besonders Pape (Clarinette) und Crozie (Oboe) zu nennen, und ein andauerndes Zusammenspiel der tüchtigen Bläser hat eine Reinheit der Intonation und eine Sympathie der Tonfarben herbeigeführt, um die mancher Hofcapellmeister (kaiserliche und königliche nicht ausgenommen) den Crystallpalast-Dirigenten beneiden könnte.

Solche Mittel zur beständigen Verfügung eines strebsamen Dirigenten, der Jahre lang unsere Meisterwerke in Berlin unter Taubert's, und in Köln unter Hiller's Leitung aufführen gehört und der deutsche Verehrung für dieselben aus solchen Quellen mit sich trägt — konnte es nicht ausbleiben, dass die Crystallpalast-Concerte sich zu dem Besten bildeten, was England in musikalischer Beziehung besitzt.

(Fortsetzung folgt.)

Berichte.

Leipzig, 15. Januar. *S. B.* Das Programm des gestrigen 13. Abonnement-Concerts war wieder einmal so, wie wir es aus künstlerischen und allgemeinen Gründen nicht wünschen können. Der einzig richtige Compass für eine Concert-Direction, die den Namen einer guten behaupten will, ist der echt künstlerische Genuss und die musikalische Bildung, welche das Publikum erhalten sollen. Alle sonstigen Gelüste des Publikums, nämlich diejenigen, welche der unmusikalische Theil desselben hegt, der weder Kunstgenuss noch Bildung, sondern Unterhaltung und einen unbestimmten Reiz sucht, müssen für eine gute Concertdirection gar nicht bestehen. Man bekämpft und besiegt sie, indem man sie ignorirt. — Was brachte nun unser dreizehntes Concert? Zuerst eine sehr leicht geschürzte, sehr leicht wiegende französische Opern-Ouvertüre von Méhul zu »*La chasse du jeune Henri*«, die unter andern Umständen ein gutes Füllstück abgegeben haben würde. Darauf Mozart's Brief-Arie aus Don Juan, wieder von Fräul. Orgeni gesungen, deren Gesangsbildung denn doch noch nicht so weit vorgeschritten ist, um das Gewandhaus durch eine Reihe von Concerten in Beschlag zu nehmen*), besonders wenn die Dame uns gleich nach Mozart mit Rossini'schen und Bellini'schen Arien langweilt (Frl. Orgeni sang diesmal die Casta Diva-Arie aus Norma), als ob wir 1834 schrieben, nicht 1864. Ferner spielte Herr Wilhelmj aus Wiesbaden, Schüler des Herrn David, den ersten Satz aus Joachim's ungarischem Concert und später die Othello-Phantasie von Ernst. Was soll uns ein erster Satz aus einem Concert? Mit demselben Recht könnte man auch einmal von einer Symphonie oder Sonate blos den ersten Satz geben, denn ein Concert ist doch auch eine Sonate! Und was sollte uns darauf die Othello-Phantasie, dieses veraltete Virtuosenstück mit seinen nichtigen Künsteleien und seiner schalen Begleitung? Man muss gestehen, Herr Wilhelmj hat sich als ein sehr fertiger Geiger gezeigt, aber was ist heute damit gesagt? Freilich erntete er grossen Beifall; aber vielleicht hat er mehr der Jugend und dem Talent des Geigers gegolten, als einer Wahl, in der er möglicherweise nicht ganz selbständig war.

*) Wie wir vernehmen, soll man die Absicht hegen, Frl. Orgeni noch öfter auftreten zu lassen. Wir würden in diesem Falle rathen, den Coloraturgesang bei Seite zu lassen, und Lieder zu wählen. Wir erfahren nämlich soeben aus guter Quelle, dass Frl. Orgeni als Liedersängerin ganz Vortreffliches leiste.

Das war der erste Theil des Concerts. Den zweiten bildete Beethoven's D dur-Symphonie. Der viele welsche Klingklang vorher hatte uns, offen gestanden, untüchtig gemacht, dem schönen Werk des Meisters mit aller Hingebung zu folgen, und wir berichten blos, dass die Aufführung im Ganzen eine vortreffliche war, dass aber die Tempi des Scherzo und des Finale überstürzt gegeben wurden. Wirklich scheint man hier die Tempi zuweilen nur nach dem Grad der Möglichkeit zu reguliren. Ob die Sätze an Kraft und Wirkung durch Schnelligkeit gewinnen oder verlieren, — das ist und bleibt doch immer die Hauptsache.

Nachrichten.

Die vor Kurzem erschienene Biographie C. Maria's von Weber von dessen Sohne Max Maria, auf die wir nächstens eingehend zu sprechen kommen, wird in drei Bänden (bis jetzt ist blos der erste erschienen) 4 Abtheilungen enthalten. Die drei ersten sollen sich blos mit dem Leben Weber's beschäftigen. In der vierten werden seine hinterlassenen Schriften mitgetheilt werden. — Die Lebensgeschicke und der Charakter Carl Maria's sind in dem vorliegenden Buche mit sichtlicher Wahrheitsliebe, seine Zeit und die allgemeinen oder besonderen Verhältnisse aber so lebendig geschildert, dass das Buch das Interesse des Lesers im hohen Grade erweckt.

Ernst Pauer hat sich in Wien in Laub's letzter Quartett-Soirée hören lassen und veranstaltet daselbst einige »historische Concerte«. — Das zweite Concert der Singakademie am 6. Januar brachte Chöre von Mendelssohn, Eccard, H. Schütz, G. Gabrieli, G. Rovetta, Beethoven; ferner deutsche Volkslieder für Chor und S. Bach's Cantate »Liebster Gott wann werd' ich sterben«.

In Hamburg hat sich ein jüngerer Bruder von Johannes Brahms, Fritz Brahms, als Pianist hören lassen.

Am 22. Dec. vorig. J. fand in Hamburg die Grundsteinlegung der neuen Kunsthalle (Concertsaal) statt. Ein Comité hatte 200,000 Mark Banko für den Bau zusammengebracht und erlangte vom Senat und der Bürgerschaft einen schönen Bauplatz und einen Zuschuss von 100,000 Mark Banko. (In Leipzig rührt sich noch immer Niemand, trotz des von allen Einsichtigen gefühlten Bedürfnisses!)

Man schreibt uns aus Meiningen: Im Laufe des Januar soll hier die Gounod'sche Oper »Faust«, ohne die jetzt füglich kein Theater mehr existiren zu können scheint, zum ersten Male zur Aufführung gelangen. Dieselbe sollte schon am 17. Decbr. — am Geburtstag des Herzogs von Meiningen — gegeben werden, allein Hofcapellmeister Bott lag an der Kopfrose schwer darnieder, und die Intendanz verschob deshalb die Aufführung. Herr Bott hat nun seine Function wieder angetreten und wurde derselbe vor der Aufführung der »Lucia«, als er an das mit Guirlanden geschmückte Dirigentenpult trat, vom Publikum lebhaft begrüsst und vor Beginn der Probe zu dieser Oper von dem Orchester- und Bühnenpersonal mit Tusch und Hoch empfangen. — Hoffentlich haben wir nächstens über Concerte der Hofcapelle zu berichten, deren freilich nur 2 — mit Ausnahme der Hofconcerte — sein durfen, da man glaubt, das Theater würde dadurch benachtheiligt. — Von guten Opern hatten wir bis jetzt »Don Juan«, »Figaros Hochzeit«, »Freischütz« und »Weisse Dame«, welche auch recht präcis aufgeführt wurden. — Während Bott's Krankheit theilten sich die Herren Concertmeister Nohr und Carl Müller in die Direction der Opern. Am Geburtstage des Herzogs gab man das »Wintermähr-

chen« mit der seicht gehaltenen Musik von Flotow, welche Herr Carl Müller dirigirte.

Von Max Bruch wurde in Köln und Crefeld ein neues Werk für Chor und Orchester »Die Flucht der heiligen Familie« aufgeführt. Es wird nächstens im Druck erscheinen.

In München kam eine komische Oper »Das Conterfei« von Baron von Perfall zur Aufführung.

Von H. M. Schletterer sind in der Buchhandlung von Jenisch und Stage in Augsburg erschienen: »Hundert Choralmelodien in ihrer ursprünglichen Lesart, dreistimmig für den Schulgebrauch bearbeitet«.

In Dresden hat G. Raeder ein einaktiges Liederspiel zur Aufführung gebracht, welches aus Liedern von F. Schubert zusammengestellt war und das Terzett »Der Hochzeitsbraten« als Grundlage des Sujets hatte.

Im letzten Concert des 1861 gegründeten Musikvereins in Bamberg kam Beethoven's Clavierconcert in G, Recitativ und Arie aus Händel's Susanna, der 2. Akt aus Gluck's Orpheus und Weber's Oberon-Ouvertüre zur Aufführung.

Der Kammermusikverein in Olmütz veranstaltete im December seine erste Production, wobei Quartette von Rubinstein und Beethoven, dann Mendelssohn's Claviertrio in C-moll aufgeführt wurden.

Im Concert populaire in Paris am 10. Januar wurde u. A. Beethoven's Egmont-Musik zu Gehör gebracht.

Herr Franz Schott, gegenwärtiger Chef des Hauses »Schott's Söhne« in Mainz, hat vom Grossherzog von Hessen-Darmstadt den Titel Commerzienrath erhalten.

F. Hiller's Oratorium »Saul« kam im December in Wiesbaden zur Aufführung.

Capellmeister Heinrich Dorn in Berlin hat eine neue komische Oper »Der Botenläufer von Pirna« geschrieben.

Musikdirector Caspar Kummer in Coburg, einer der tüchtigsten und einsichtsvollsten Musiker daselbst, hat vom Herzog zu Sachsen Coburg-Gotha zu seiner 50jährigen Dienstfeier das goldene Verdienstkreuz erhalten.

Die ihrer Zeit berühmte Opern-Sängerin Sophia dall' Occa-Schoberlechner ist in Petersburg gestorben.

Das zweite Abonnement-Concert in Zofingen (26. Dec.) unter der Leitung von Musikdirector Petzold, brachte Em. Bach's D-Symphonie, eine Arie aus dem Messias von Händel, den 24. Psalm von Fr. Schneider, die Alceste-Ouvertüre von Gluck, »Die Christnacht« von F. Hiller, und Neujahrslied von Mendelssohn.

Die fünfte geistliche Musikaufführung in Chemnitz fand am 20. December mit folgendem Programm statt: Choral »Wie schön leucht't uns« von J. H. Schein, die Verkündigung der Geburt Jesu aus dem Messias von Händel, die Geburt Jesu von Fesca, Weihnachtslied von Calvisius, Chor a capella (»Herr, der du mir«) von J. Haydn, Schlusschor aus dem Oratorium »Absalon« von Fr. Schneider.

Bei Gevaert in Gent ist eine Instrumentationslehre *(Traité général d'Instrumentation; exposé méthodique des principes de cet art dans leur application à l'orchestre à la musique d'Harmonie et de Fanfares etc.)* von F. A. Gevaert erschienen. Eine Recension von V. V. Wilder in *»La Presse Musicale de Paris«* vom 29. October 1863 verbreitet sich eingehend und sehr lobend über dieses Werk, das sie über das Berlioz'sche stellt. (Wir kommen vielleicht noch darauf zurück. D. Red.)

Von dem kürzlich verstorbenen Violinisten J. Mayseder sind 63 Werke im Druck erschienen, und zwar: 3 Violinconcerte, 2 Concertinos, 6 Polonaisen, 4 Rondo's, 20 Hefte Variationen, 7 Streichquartette, 3 Quintette, 4 Claviertrio's, 3 Sonaten, 3 Divertissements und eine Phantasie für Pianoforte und Violine, 1 Trio für Violine, Harfe und Horn, 2 Potpourris, endlich ein Heft Etuden für eine, und 3 Duos für zwei Violinen. Im Nachlasse befinden sich ein achtes Quartett, zwei Quintette und eine grosse Messe in Es. Unter seinen Schülern sind zu nennen: Braun, Panofka, Hafner, Wolf, Trombini.

ANZEIGER.

Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Allgemeine

Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Selmar Bagge.

Leipzig, 27. Januar 1864. **Nr. 4.** Neue Folge. II. Jahrgang.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.
Preis: Jährlich 5 Thlr. 10 Ngr. Vierteljährliche Pränumeration 1 Thlr. 10 Ngr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr.
Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Ueber die Stellung und Aufgabe der modernen Tonkunst.

Von S. Bagge.

(Schluss.)

Indem wir uns nun zur Instrumentalmusik wenden, betreten wir das Gebiet der reinen, freien Musik. In der Vocalmusik war Melodie, Behandlung, Form an den Text gebunden, sie reproducirte ein ihr vorerst Fremdes. Hier aber waltet die Phantasie und die ordnende Künstlerhand allein, die Musik ist sich selbst Zweck und Gesetz. Mag sie immerhin dabei von Vorstellungen angeregt erscheinen und Vorstellungen erwecken, die eigentlich ausserhalb der Musik liegen. Da aber das vermittelnde Wort fehlt und da es doch billig ist, dass eine specielle Kunst auch in ihrer eigensten Kraft und Wirkungsfähigkeit sich zu zeigen Gelegenheit erhalte, so tritt sie hier ihre unbestreitbaren Rechte an. Unter diesem Gesichtspunkte erscheint uns das in neuerer Zeit auftretende Bestreben, die Musik nur als Folie irgend einer bestimmten dichterischen Idee auftreten zu lassen, besonders aber die Behauptung einer historischen Nothwendigkeit dieser Wendung, als ein Attentat gegen die Freiheit und Selbständigkeit der Kunst.

Man verlangt mit Recht von der Musik, sie solle zeitgemäss sein und entschiedenen Charakter haben. Aber Charakter, Persönlichkeit, Zeit prägen sich ganz von selbst im Kunstwerke aus, wenn dasselbe wirklich dem Inneren des Menschen entsprungen, nicht aus Reflexion oder Nachahmung hervorgegangen ist, und wenn der Künstler seine Zeit nicht in einer einsiedlerischen Verbannung aus dem Kunstleben der Gegenwart verbringt. Jenes Schaffen aus dem Innern ist aber eine seltene Erscheinung und setzt eine so grosse Begabung voraus, dass das Fortspinnen des Gangbaren und Gewöhnlichen, andererseits das durch Reflexion Erreichte oder Erzwungene fast naturgemäss in der Mehrzahl der Productionen zu finden ist. Es ist die Prärogative des Genies von Gottes Gnaden, seinen Weg selbständig zu gehen und immer auf das rechte Ziel loszusteuern, dadurch aber auch die Kunst wirklich weiter zu bringen oder wenigstens entschieden zu bereichern.

Die Bedingungen selbständiger Musik beruhen auf dem Gehalt der Themen und Gedanken, dann aber entschieden in der Form, welche bei unserer in zeitlichem Nacheinander sich darstellenden Kunst nur auf der rechtzeitigen Wiederkehr der Motive beruhen kann. Wie in einer Rede mit drei Theilen jeder dieser Theile aus dem Thema entspringt, und bei Beginn jedes Theils an das Thema, also an den Ursprung des Theiles erinnert werden muss, wenn dem Hörer der Gedankengang klar werden soll; oder wie in der Architektur eine Wiederkehr räumlich vorher dagewesener Motive und Grössenverhältnisse Bedingung der Symmetrie ist, so wird auch in der Musik, die rein als Musik wirken und von der man sich bei musikalisch Denkenden und Fühlenden eine gute Wirkung versprechen will, Logik und Symmetrie der zeitlichen Folge ihrer Theile vorausgesetzt werden müssen. Wer es verstehen und lernen will, wie wenig diese musikalische »Form« mit »Schablone« verwechselt werden darf, und wie gross die Varietäten immer sein können, die innerhalb des Grundgesetzes der Form noch möglich sind, der thue einen Blick in eine Gesammtausgabe einer bestimmten Gattung von Werken, vor Allem von Beethoven, der als der vielseitigste Meister der Instrumentalmusik ein erstaunlich grosses Gebiet übersehen lässt; man lege sich seine sämmtlichen Claviersonaten, oder Quartette, oder Symphonien vor, immer wird man ein allen gemeinsames Gesetz und doch eine ausserordentliche Freiheit und Mannigfaltigkeit der Formgestaltung gewahren. — Die Bewältigung der hierher gehörigen Forderungen ist mit Recht zu allen Zeiten als die erste Stufe der Meisterschaft angesehen worden, die zweite und höhere ist die Tiefe, Bedeutsamkeit, auffallende Schönheit des musikalischen Gehalts, der ohne die erste Stufe gar nicht in die Erscheinung treten kann.

Zur Beurtheilung, wie Beethoven gearbeitet hat, liegen glücklicherweise höchst sprechende und nur bei diesem Meister späteren Generationen erhaltene, daher unschätzbare Blätter vor, die man im eigentlichsten Sinne des Worts seine »Werkstätte« nennen könnte, bliebe nicht doch immer noch auf dem Wege von seinem musikalischen und allgemeinen Denken bis zum Papier so Vieles hängen, was man wissen und sehen möchte, was aber in den »Skizzenbüchern« nicht steht. Indess über gewisse Punkte erhält man aus ihnen doch entschiedenen Aufschluss. So vor Allem über seine Methode der Arbeit, die eine durchaus gründlich von unten aufsteigende war. Beethoven sammelte zuerst Motive und Gedanken mannigfaltiger und doch bei aller Gegensätzlichkeit verwandter Art. Auch was mit denselben im weiteren Verlauf zu unternehmen sei, findet sich zuweilen durch kurze Aufnotirungen fixirt. Das Einzelne musste erst in seinen Hauptmomenten feststehen, bevor er sich anschickte es zu verbin-

den und in die grössere Form zu bringen. Viele Compositionen der neueren Zeit lassen den Eindruck entstehen, als ob sie in derselben Folge componirt seien, in welcher das fertige Stück gehört wird. Daher so viel im Grunde Verfehltes, Gehaltloses, daher das Hervortreten der Form, weil diese nicht das Ergebniss einer Zusammenstellung des bereits Fertigen ist, sondern das, worauf in erster Linie ohne vorläufiges Bewusstsein des weiteren Inhalts losgesteuert wurde. Plan und Anordnung des Werkes können nur aus der Gewissheit darüber hervorgehen, was das Werk enthalten soll. Ist diese vorhanden, so bietet die Zusammenstellung für den geschickten Musiker ein ebenso interessantes wie wahrhaft schöpferisches Geschäft, wobei es freilich an Schwierigkeiten und Zweifeln nicht fehlt. Nur die kräftigste Erfindung, der vollkommenste Schönheitssinn, die durchgebildetste und strengste Selbstkritik vermögen den Künstler hier durchzubringen; nicht selten geht ihm die Kraft momentan aus und er muss ausruhen; Stunden, Tage lang, bis ein glücklicher Einfall oder ein Moment scharfer Beobachtung ihn weiter fördert. Ist nun der Künstler leichtsinnig, von geringem Urtheil, von sich eingenommen, eitel, dann steht es schlimmer um ihn, als um den Zaghaften und Schwerfälligen. Der letztere braucht lange, um das Beste zu finden, der erstere ist sehr bald mit dem Schlechten oder Schwachen fertig, das er für ein Gutes hält.

Wie jedes Meisters abgeschlossenes Wirken ein Spiegelbild seiner Zeit und der sie bewegenden Kräfte giebt, so auch bei Beethoven und bei ihm besonders deutlich. Nun herrschen aber in jeder Zeit gute und verderbliche Richtungen, die in den Naturen sich festsetzen, dadurch Kämpfe herbeiführen u. s. w. Welche Ideen es waren, die Beethoven bewegten, wie es die höchsten, reinsten und menschlich-edelsten waren, das wissen Alle, die sein Leben kennen und seine Werke nicht blos mit den leiblichen Ohren hören. — Der heutige Componist möge sich vorsehen, dass eine spätere Zeit in ihm nicht den Ausdruck verderblicher Richtungen des allgemeinen Zeitgeistes erkenne und an's Tageslicht ziehe!

Aber der Tondichter glaube nicht, dass es direct seine Aufgabe sei, die Bewegungen der Zeit in seinen Werken mit vollem Bewusstsein abzuspiegeln. Man spricht davon als etwas Factischem, aber unmittelbar hat der Künstler genug, mehr als Mancher zu leisten im Stande ist, mit seiner Kunst und dem spröden Material derselben zu thun. Absicht und Bewusstsein nach jener Richtung würde ihn von dem Ziele nur abführen und ihn künstlerisch schwächen. Wer weiss, ob die gegenwärtig grassirende Unfruchtbarkeit in Hervorbringung wahrhaft vollendeter und bedeutender Schöpfungen nicht in erster Linie die Folge des überspannten und auf falsche Ziele gerichteten Willens ist! Eine Umkehr, eine Rückkehr zu dem rein Künstlerischen ja Technischen scheint uns daher die erste Bedingung für das Wiederaufleben productiver Kunst.

Wir hätten nun noch einige Worte über die Hausmusik zu sagen, unter welcher wir jene verstehen wollen, welche wegen ihrer kleinen Form, ihres eng begrenzten Inhaltes oder ihrer Beschränkung auf ein Instrument für das öffentliche Musikleben im Concertsaal nicht ganz geeignet scheint, obwohl sie nicht selten dorthin verpflanzt wird. Es fehlt wahrhaftig nicht an Musik dieser Art. Auf instrumentalem Gebiet haben wir die Fülle schöner Hausmusik in den Suiten, Inventionen, Präludien und Fugen Seb. Bach's, den Sonaten seines Sohnes Emanuel, Haydn's, Mozart's, Beethoven's, den köstlichen Genrebildchen R. Schumann's. Auf dem Gebiete des Liedes ebenfalls die duftendsten Blüthen in Mozart's, Beethoven's, Schubert's, Mendelssohn's, Schumann's und einigen Gesängen von Rob. Franz. Die Neuzeit aber hat, verleitet von der grossen Beliebtheit jenes Genres, grösseren Ruhm und Gewinn aus ihm schöpfen wollen, und das ist für die ganze Gattung von grösstem Nachtheil gewesen. Man staffirte es pomphaft aus, gab ihm einen salonhaft geistreichen Anstrich, legte, um es also erscheinen zu machen, die ganze Wucht der Zeitprobleme und alle Zerrissenheit des öffentlichen Geisteslebens hinein, und zerstörte dadurch gründlich alle Naivetät und Gesundheit, die doch gerade hier das Einzige bilden, wodurch die Sache ihren Werth behalten kann. Denn sowie man im Hause überhaupt das sucht, was man ausserhalb nicht findet, so wird auch die Hausmusik nicht jener Eigenschaften entbehren können, welche durch Einfachheit der Verhältnisse und des Inhalts beruhigen und erfreuen. Es werden allerdings je nach dem Bildungsgrade Unterschiede bleiben müssen und wird weder zu verlangen, noch zu erreichen sein, dass jede an sich gute Hausmusik in jedes Haus passe. Wir können natürlich keinen andern Wunsch hegen als den, dass überall Bildung herrsche und auch die Musik dazu beitrage oder durch sie gehoben werde. Gleichwohl lässt sich nicht läugnen, dass sich in unserer häuslichen Gesellschaft eine gewisse Ueber- und Verbildung bemerklich macht, die nicht mehr mit Gesundheit zu vereinigen ist. Was für ein Grad von überspannter, mondscheinsüchtiger, weltschmerzelnder und falscher Sentimentalität hat sich an der Hand der modernen Poesie und musikalischen Lyrik in das »Haus« eingeschlichen! Bis zu welcher Schwächlichkeit oder Kraftlosigkeit der Empfindung ist das »Lied« herabgesunken! Soweit, dass schon Niemand mehr ein neues Liederheft in die Hand nehmen mag, und die Hausmusik Riehl's, trotz der überaus steifen und schwachen Compositionen, sogar eine zweite Auflage erleben konnte, — offenbar wegen der kräftigeren, kernigeren Texte, die er gewählt hatte! Möchte bald dem Liede ein Meister erstehen, der das, was Riehl gewollt hat, wirklich auszuführen im Stande wäre! Denn dass die Welt sehr bald über die Heine und deren Descendenz ungeachtet einiger unzweifelhaft schönen und hochpoetischen Gedichte derselben hinaus gekommen sein wird, ist uns nicht zweifelhaft. Eine in so schroffen Gegensätzen und Sprüngen sich bewegende Natur wie die Heine's, bald vom bittersten Hohn und der schärfsten Ironie beseelt, bald in die Mönchskutte schlüpfend und ein demüthiges pater peccavi stammelnd, — das ist nicht die Natur, welche dem deutschen Volke und den Völkern, die zu bilden es berufen ist, die Richtung geben dürfte und zu geben vermöchte, die man von einem gesunden Standpunkte aus wünschen muss. Deutschland hat eine so überaus reiche poetische Lyrik aufzuweisen, dass für den Componisten von Beruf und Genie ungeachtet der zahllosen, bereits vorhandenen Lieder immer noch die Aufgabe offen steht: Lieder, echte Lieder, nicht arienhaft durchcomponirte, salonmässig gespreizte und unwahre, romantisch überspannte und in Träumerei zerfliessende, sondern solche zu schaffen, die ein gesundes, kräftiges Gedicht zum kräftigen, künstlerisch-musikalischen Ausdruck bringen; an denen sich Jung und Alt, Mädchen und Jüngling, Künstler oder Laie gleichmässig zu erfrischen und zu erquicken vermöchte. Dann werden die Nebel der »Concert-Etüden mit Begleitung einer Singstimme« eiligst schwinden und die Sonne wird wieder der Kunst und der Menschheit, für die sie da ist, hell und freundlich scheinen.

Dies ist in den äussersten Umrissen unsere Ansicht über die Stellung und Aufgabe der modernen Tonkunst. Unsere Herren Mitarbeiter sind freundlichst eingeladen, das Thema weiter auszubauen, unsere Auseinandersetzung, wo sie lückenhaft bleiben musste, durch speciellere Behandlung zu ergänzen, wo sie irrig erscheint, zu modificiren und zu berichtigen. Uns war es hier nur darum zu thun, den Bauplatz für eine wahre Musik der Zukunft abzustecken. Wir schliessen mit noch einigen allgemeinen Bemerkungen über das Verhältniss der Musik zu dem Geiste der Zeit, der von Vielen verschieden aufgefasst wird. Unser Glaubensbekenntniss ist aber dieses:

Zerrissenheit und Discordanz kann nicht das Moment sein, welches die Welt zusammenhält, also auch nicht die hervorstechende Grundlage der Kunst. Sie sind nur ein Vorübergehendes, einem Uebergangsmoment Angehörendes.

Was Dauer und künftiges Leben haben soll, muss auf Harmonie, also auf Consonanz, auf dem Bleibenden, nur zeitweise Gestörten, beruhen.

Der Geist der Zeit strebt keine Unordnung und Anarchie an, sondern wahren dauerhaften Frieden, Kraft und Wohlstand. Alle zeitliche Unordnung ist, wie das Schweben zweier Töne, die in einen zerfliessen wollen, aber um ein Unbedeutendes differiren, nur Durchgangsmoment zu einer weiteren Stufe nach jenem Ziele.

Musik, die in sich keinen Frieden enthält und keinen bringt, die der Kraft, Fülle und Ordnung entbehrt, ist weder ein Widerhall des echten Zeitgeistes, noch hat sie die Billigung der Zukunft zu erwarten.

Vielmehr wird die Musik sich allmälig alle Herzen erobern, sei sie nun alt oder neu, die im Ganzen und Einzelnen als vollkommen correcter Organismus erscheint und getragen ist von dem Gedanken der Liebe, Freude, Schönheit oder des starken männlichen Ringens nach Freiheit und Gesetz.

Der Künstler, der es mit der Welt ehrlich meint, wird auch in seiner Kunst ein Anhänger der Wahrheit sein und umgekehrt. Wo er das nicht ist, wird seine Kunst unfruchtbar bleiben.

Recensionen.
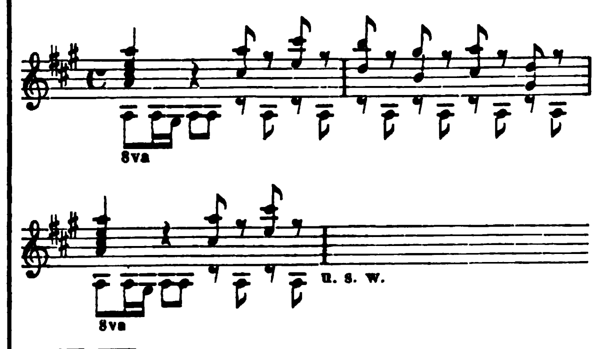
Carl Philipp Emanuel Bach, Sechs ausgewählte Sonaten für Clavier allein, bearbeitet und mit einem Vorwort herausgegeben von Hans von Bülow. 2 Hefte. Preis des ersten Heftes (Nr. 1 — 3) 1⅔ Thlr., des zweiten (Nr. 4—6) 1½ Thlr. Leipzig und Berlin, Peters.

—— Claviersonaten, Rondo's und freie Fantasien für Kenner und Liebhaber. Neue Ausgabe von E. F. Baumgart. Vollständig in 6 Sammlungen. Erste Sammlung (enthaltend 6 Sonaten). Subscriptionspreis derselben 1⅓ Thlr. Breslau, Leuckart.

—*a*— Die erste dieser beiden Sammlungen liegt uns schon seit geraumer Zeit vor, doch hinderte uns ein Umstand an der schnelleren Anzeige. Hr. Hans von Bülow hat nämlich obige 6 Sonaten eingestandner Maassen »bearbeitet« und, wie er sich im Vorworte ausdrückt, aus der Claviersprache des 18. in die des 19. Jahrhunderts, »aus dem Clavichordischen in das Pianofortische« übersetzt. Nun war es uns nicht möglich, diese 6 Sonaten in der ursprünglichen Lesart aufzutreiben, und doch wollten wir den Lesern dieser Zeitung nicht eher etwas über Herrn v. Bülow's Bearbeitung sagen, bevor uns nicht eine genaue Vergleichung darüber Aufschluss gegeben, wie weit er gegangen ist, und ob diese »Uebersetzung in das Pianofortische« zu empfehlen oder zu verwerfen sei.

In dieser Noth brachte die neuerlichst erschienene historisch getreue Ausgabe von Baumgart Hülfe. Denn wenn das bisher erschienene erste Heft derselben auch nicht dieselben Sonaten enthält, die Herr v. Bülow ausgewählt hatte, so sind doch wenigstens zwei derselben dort enthalten, und lassen somit einen genauen Einblick in das Verfahren des Bearbeiters thun.

Die Frage, ob Em. Bach's Claviersonaten überhaupt einer modernisirenden Bearbeitung bedürfen, lässt sich insofern bejahen, als ihre Notirung zuweilen wirklich eine fast unerträglich leere ist. Denn es finden sich nicht wenig Stellen, wo blos Melodie und Bass dasteht. Wir wissen nicht, ob man annehmen darf, dieser Meister habe seine Sonaten genau so gespielt und gespielt haben wollen, wie er sie gedruckt der Nachwelt überliefert hat. Wir möchten das Gegentheil glauben, da man zu seiner Zeit Manches gar nicht des genauen Ausschreibens für werth gehalten haben dürfte, und da andererseits der Sohn Johann Sebastians unmöglich zu so weit gehender Leere des Satzes herabgestiegen sein mochte, dass er beispielsweise bei Schlusscadenzen nur $\begin{smallmatrix}5\\V\end{smallmatrix}$ $\begin{smallmatrix}8\\I\end{smallmatrix}$ hinschreibt (vergl. die erste Sonate bei Baumgart, Schluss des ersten Theils des ersten Satzes). Man hielt sich damals überhaupt nicht so eng an die Noten und es blieb Vieles dem Geschmack und der Kenntniss des Spielers überlassen (man denke an S. Bach's bezifferte Bässe!)*). Ob also Leere und Dürftigkeit des Claviersatzes eine nothwendige und historisch-begründete Eigenschaft der Em. Bach'schen Composition sei, scheint uns noch nicht erwiesen, und keinesfalls dürfte eine Bearbeitung nach dieser Seite hin verdammlich erscheinen. Statt nun Grundsätze aufzustellen, wie weit man in der Füllung gehen dürfe, wollen wir hier vielmehr das Verfahren des Herrn v. Bülow, soweit es ohne Ueberhäufung mit Notenbeispielen möglich ist, darzustellen suchen. Wir wählen die Adur-Sonate (Bülow Nr. 3, Baumgart Nr. 4). Da finden wir denn bei Bülow schon in den ersten Zeilen statt der erwarteten Ausfüllung leerer Stellen bedeutende Abweichungen vom Original (vorausgesetzt, dass Baumgart wirklich die einzig verlässliche Lesart mitgetheilt hat). Die ersten 3 Takte heissen bei Baumgart so:



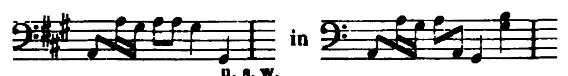
*) Herr v. Bülow beruft sich in seinem Vorwort auf das Capitel »Vom Accompagnement« in E. Bach's »Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen«. In der uns zugänglich gewesenen zweiten Ausgabe fanden wir jedoch Nichts, was diese Berufung in Bezug auf Solo-Sonaten rechtfertigte. Es ist überall nur vom Akkompagniren nach bezifferten Bässen die Rede.

Bülow verändert den nachschlagenden Charakter des Basses in:
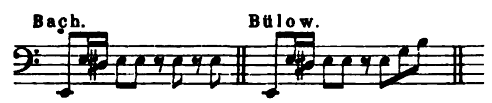


Ferner lässt er den Akkord am Anfang des dritten Taktes so nehmen
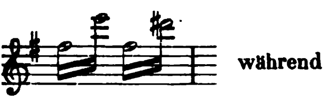
Wir gestehen, zu diesen Abänderungen den Grund nicht recht einzusehen. Namentlich die Versetzung des Akkords hat uns Wunder genommen. Einen der neudeutschen Schule angehörigen Musiker wird doch nicht der scheinbare Sprung von *d* nach *a* geniren? Das *d* löst sich ja richtig nach *cis* auf, und die oben darüber gesetzten Töne sind orchesterartig dazutretende und eine Wiederholung des Anfangstaktes gebende Stimmen. Em. Bach ist hier freier und moderner als Bülow. — Die Veränderung der Bewegung des Basses im 5., 6. und 7. Takte aus



vermehrt wohl die Lebendigkeit, macht die Sache aber auch unnöthig unruhig. Eine kleine Ausfüllung der Harmonie im 8. und 12. Takt halten wir nicht für unzweckmässig. Die Veränderung der linken Hand in den folgenden 4 Takten ist ebenfalls unerheblich, aber auch durch keine wesentliche Leere des Satzes geboten:
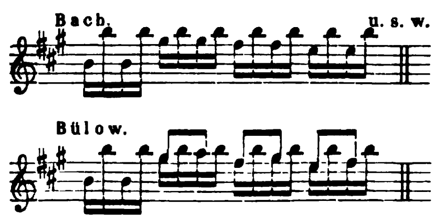


Von hier ab lässt Bülow nicht einen Takt ruhig stehen, sondern vermehrt den Satz beständig durch Gegenstimmen der linken Hand, allerdings ganz hübsch, aber auch mitunter (Takt 27—30) stark modernisirend. Vom 30. Takt an findet sich bei Bach eine Akkordfolge in halben Noten, die in der rechten Hand in Sechszehntel aufgelöst ist



während die linke Hand dazu einfach wiederholte Achtel anschlägt:

Bülow löst die linke Hand in einen melodischen Gang auf:

Gänge der rechten Hand, die dann folgen, gestaltet Bülow durch Einschiebung der benachbarten höheren Noten reicher:



Im vorletzten Takt giebt er der rechten Hand und ihrem Sechszehntellauf einen gleichen in der linken Hand zu (in Sexten), während der Schlusstakt selbst durch Zusatz der fehlenden Akkordtöne: Quinte, dann Terz und Septime, und endlich Terz, mit Recht voller gemacht wird.

Der Leser wird aus dem Vorstehenden ein hinlänglich deutliches Bild von der Art und Weise der Bülow'schen Bearbeitung erhalten haben, und es scheint nicht nöthig, dass wir noch mehr Beispiele anführen. Die beiden Sonaten, die uns zum Vergleich vorliegen, sind durchaus in dieser Weise vermehrt oder umgestaltet, bisweilen in noch freierer Weise als bisher. — Dass die verschiedenen Verzierungen nicht in den alten so schwerverständlichen und das Gedächtniss belastenden Zeichen gegeben, sondern entweder ausgeschrieben oder auf die heute gangbaren zurückgeführt sind, kann man nur zweckmässig finden. Baumgart hat statt dessen eine mehr als 20 Spalten lange Abhandlung über dieses Thema seinem Vorworte einverleibt!

Es wird uns nach dem Obigen gar nicht Wunder nehmen, wenn die heutigen Spieler gerne zu der Bülow'schen Bearbeitung greifen, denn dass Emanuel Bach's Sonaten bei ihm schöner, voller, wohlklingender sind, als in der Originalgestalt, können wir nicht verhehlen. Nur ist eben das Eine nicht zu übersehen: Durch die Bülow'sche Umgestaltung nähert sich die Em. Bach'sche Sonate, was den Styl betrifft, so sehr der J. Haydn'schen, ja sogar stellenweise der Beethoven'schen Sonate erster Periode, dass man den Autor fast vergessen könnte, wäre nicht ein innerer Unterschied unverwischbar. Die Em. Bach'sche Sonate ist nämlich der Haydn'schen gegenüber doch nur ein, wenn auch selbständiger, Anfang; weder ist die Form so mannigfaltig ausgebildet, noch die Erfindung so warm und reich. Schon der Umstand, dass von den Em. Bach'schen Sonaten nur sechs Herrn von Bülow werth schienen der Vergessenheit entrissen zu werden, lässt Haydn denn doch als einen glücklicheren und fruchtbareren Componisten erscheinen, was Herr v. Bülow nicht zugeben zu wollen scheint.

Doch über dieses Thema uns näher auszusprechen wollen wir lieber verschieben, bis die Baumgart'sche Ausgabe vollständig erschienen sein wird. Vorläufig empfehlen wir beide Sammlungen und rathen den Spielern nur, beide mit Vorsicht aufzunehmen, weder der unbedingten Leere des Baumgart'schen Originals sklavisch zu folgen, noch die Bülow'schen Aenderungen als nothwendig und durchaus zulässig aufzunehmen.

Berichte.

Frankfurt a. M. *DL.* Leider war ich während mehrerer Wochen am Besuche aller Concerte verhindert und kann Ihnen deshalb kaum etwas Anderes als die Programme derselben bieten. — Der fünfte Museumsabend brachte an Orchesterwerken Robert Schumann's Symphonie in C-dur, für alle wahren Musikfreunde unserer Stadt eine lange ersehnte Neuigkeit; ferner die Ouvertüre zu Euryanthe. Fräulein Georgine Schubert aus Dresden sang eine Arie von Isouard und einige Lieder; Fräulein Hauffe aus Leipzig, vom vorigen Jahre her noch in gutem Andenken bei uns, spielte auch diesmal zwei Prachtstücke: Beethoven's Es dur-Concert und Mendelssohn's *Variations sérieuses.*

Das sechste Concert begann mit Mozart's Es dur-Symphonie und schloss mit Mendelssohn's Ouvertüre zu Melusine. Herr Dr. Gunz sang ausser einer Mozart'schen Arie und einigen Liedern auch eine Romanze aus »Lalla Rookh« von Fel. David. Vieuxtemps spielte Beethoven's Concert und, im Verein mit Hrn. Brinkmann, ein Duo brillant eigener Composition für Vio-

line und Violoncello. Beiden Nummern war auf dem Programm eine Bemerkung beigegeben; bezüglich des Concerts: »Die Cadenzen sind von Herrn Henri Vieuxtemps«, und bezüglich des Duos: »Erste Aufführung dieser Composition«. Ich kann die Vorsicht; die sich in diesen Notizen kund giebt, nur loben. Denn wie leicht hätte ein Halbkundiger jene Cadenzen doch Beethoven in die Schuhe schieben können? Und wie viel leichter noch hätte den Verfassern künftiger chronologischer, kalendarischer und ähnlicher Handbücher das Factum entgehen können, dass in unsern Mauern am 18. Dec. 1863 Vieuxtemps' Duo zum ersten Male gehört worden! —

Die vierte Quartettsoirée der Herren Straus und Genossen enthielt als erste Nummer ein Quartett von Haydn in C-dur, Op. 64; als zweite die hier noch nie öffentlich gehörte Quartettfuge in B von Beethoven (Op. 133), die übrigens, wie zu erwarten, mehr verblüfftes Staunen als Wohlgefallen erregte, welch letzteres sich dann für Mozart's Sextett in B um so reichlicher kund gab. —

Der philharmonische Verein veranstaltete am 6. Dec. sein erstes diesjähriges Concert, und brachte darin an Orchesterstücken Haydn's hier lange nicht gehörte Symphonie in Es (mit dem langsamen Satze in G) und die Ouvertüre zu Lodoiska. Fräulein Sara Oppenheimer sang eine Arie von Mozart und Lieder von Beethoven und Goltermann. Herr De Vroye, der treffliche Flötist aus Paris, spielte Spohr's Gesangscene für Violine auf der Flöte. Als er dann auch noch einen *Carnaval de Venise* geflötet, war ein grosser Theil des Publikums zu der Einsicht gekommen, dass — zwei Flötenstücke schrecklicher sind als eins.

Bremen. ~ Am 1. Dec. führte die Singakademie unter Leitung des Herrn Musikdirector Reinthaler das Oratorium »Elias« von Mendelssohn in der St. Petri-Domkirche auf. Die Soli wurden gesungen von Frau Caggiati-Tettelbach aus Hannover, Frl. Jenny Meyer aus Berlin, Herrn Concertdirector Julius Stockhausen aus Hamburg, Herrn Robert Wiedemann aus Leipzig und von geehrten Dilettanten. Sie waren also durchgängig in guten Händen, die Partie des Elias (Herr Stockhausen) konnte sogar nicht besser besetzt sein; die Chöre gingen vortrefflich. Die Singakademie hat durch diese Aufführung von Neuem gezeigt, welch reges Streben für das Gute und Schöne in dieser grossen Gesellschaft herrscht. Herr Musikdirector Reinthaler aber hat sich durch diesen Abend neue Verdienste um dieselbe erworben.

Das 2. Privatconcert (am 24. Novbr.) hatte folgendes Programm: Symphonie von Mendelssohn (A-moll), Arie aus der »Schöpfung« von Haydn (Nun beut die Flur), gesungen von Frl. Ida Dannemann aus Elberfeld, Concert für Pianoforte von Beethoven (C-moll), vorgetragen von Frl. Sara Magnus aus Stockholm. Ouvertüre zu »Olympia« von Spontini, Scene und Arie aus »Oberon« von C. M. v. Weber, gesungen von Frl. Dannemann, Polonaise für Pianoforte von Weber, instrumentirt von Liszt, vorgetragen von Frl. Magnus, zwei Lieder: Volkslied von Kücken (Sieh mich nicht mehr voll Wehmuth an) und »Feldeinwärts flog ein Vögelein« von Steinkühler, gesungen von Fräulein Dannemann, und Ouvertüre zu »Oberon« von Weber. Warum man im zweiten Theil des Concerts drei Stücke von Weber gab, die, obwohl anerkannte Meisterwerke, ihre Geistesverwandtschaft nicht verläugnen können und eine monotone Färbung des Programms herbeiführten, ist uns unklar geblieben. Die Oberonouvertüre war von der Nothwendigkeit jedenfalls nicht geboten und es hätte sich dafür wohl leicht eine andere, vielleicht sogar eine weniger gehörte finden lassen. Die Lieder von Kücken und Steinkühler machten die Sache nicht besser. Solche Lieder sind auf Programmen grösserer Concerte überhaupt nicht wünschenswerth. Fräul. Magnus spielte das Concert von Beethoven technisch correct, die Polonaise in jeder Hinsicht meisterhaft und wurde vom Publikum durch lebhaften Beifall belohnt. Frl. Dannemann sang die Arie von Haydn mit schöner Stimme und wohldurchdachtem Vortrag. Die Arie von Weber gelang nicht in dem Maasse, das dramatische Element erschien uns nicht recht naturwüchsig, auch waren die Stimmmittel nicht überall ausreichend. Den Glanzpunkt des Abends bildete unstreitig die Ausführung der Symphonie von Mendelssohn, die bei lebhaften, jedoch nicht übertriebenen Tempis ganz vorzüglich gelungen ausfiel. Besonders hervorzuheben ist die Leichtigkeit, mit welcher die Bläser die Schwierigkeiten überwanden. Die Olympia-Ouvertüre wurde ebenfalls gut und besonders charakteristisch wiedergegeben. — Das dritte Privatconcert fand am 8. Dec. statt. Ueber Monotonie konnte man an diesem Abend nicht klagen, es war sogar des Verschiedenen und Verschiedenartigen recht viel geboten. Herr Hugo Heerman aus Paris spielte das Violinconcert Nr. 6 von de Beriot mit dem nöthigen Raffinement und hinreichender Technik. Fräul. Helene Heerman trug *»La danse des Sylphes«* von Godefroid recht zierlich und technisch sicher auf der Harfe vor. Beide Geschwister spielten zusammen Adagio und Allegro für Harfe und Violine von Spohr, wurden vom Publikum gerufen und gaben hierauf ein, für beide Instrumente arrangirtes Lied ohne Worte von Mendelssohn zu. Frl. Julie Leo aus Berlin sang zwei Arien: »O hör' mein Flehn« aus Samson von Händel und »Ach nur einmal noch im Leben« aus Titus von Mozart. Frl. Leo ist im Besitz einer schönen und kräftigen Stimme. Es lässt sich jedoch ausserdem von diesem Gesange nicht viel erzählen, denn Ausdruck und musikalisches Leben konnten wir hier nicht entdecken. Von Orchesterwerken brachte dieser Abend: Symphonie von Beethoven (C-dur) Nr. 1, Ouvertüre zu »Joseph in Aegypten« von Méhul und Ouvertüre zu »Wilhelm Tell« von Rossini. Die Direction des Orchesters hatte, — da Herr Musikdirector Reinthaler durch Unwohlsein verhindert war — Herr Capellmeister Hentschel (vom Theater) übernommen. Als erfahrener Dirigent wusste er das Orchester vom Anfang bis zum Ende mit sicherer Hand zu führen.

Das 2. Symphonieconcert (am 15. Dec.) wurde mit der vierten Symphonie (B-dur) von Gade eröffnet. In feiner Weise ausgeführt, machte dieselbe — mit Ausnahme des Scherzo, welches gegen das Ende hin etwas matt verlief — ganz den Eindruck, welchen man zu erwarten berechtigt ist. Orchester und Dirigent (Herr Musikdirector Reinthaler, welcher wieder genesen) waren überhaupt an diesem Abend in guter Stimmung und wussten auch die übrigen Nummern in anerkennenswerther Weise zu Gehör zu bringen. Die Ouvertüre zu »Elise« von Cherubini, die Symphonie pastorale von Beethoven und die Ouvertüre zu »Euryanthe« von Weber vervollständigten das Programm.

Leipzig, 19. Januar. *β*. Das 6. Concert des Musik-Vereins »Euterpe« am 12. d. M. täuschte einigermaassen das günstige Omen, das wir aus der verhältnissmässig recht braven Wiedergabe der Mendelssohn'schen Ouvertüre »Meeresstille und glückliche Fahrt« gezogen hatten. Es folgte zunächst Fräulein Louise von Pöllnitz aus Berlin mit der Mozart'schen Arie »Mich verlässt der Undankbare«. Schwache Mittel, ungenügende Schule, dazu die Wahl einer grossen Bravour-Arie kennzeichneten die Dilettantin in der missbräuchlich geläufigen Bedeutung des Wortes. Es wäre der Direction des Instituts dringend zu rathen, ihre auswärtigen Gäste erst Probe singen zu lassen. Die Dame trug später noch zwei Lieder in der umgekehrten Reihenfolge, wie diese auf dem Programm aufgeführt waren, vor, nämlich zuerst die »Loreley« von Franz Liszt und dann die »Frühlingsnacht« von Rob. Schumann, wir fanden diese Anordnung sachlich

sehr angemessen und viel diplomatischer als die ursprüngliche des Programms — das Beste spart man, ausgenommen etwa bei Trinkgelagen, vernünftigerweise bis zuletzt auf —, erlauben uns aber die bescheidene Anfrage: an wie Vielen der Zuhörer wohl diese stillschweigende Mutation unbemerkt vorüberging, und welch aliquoter Theil des gespendeten Beifalls daher auf die Autorität des Schumann'schen Namens zu überschreiben wäre. Eine schlagende Kritik dieser Ballade kann sich der Leser auf die sicherste und untrüglichste Weise durch eigenes Durchsehen derselben verschaffen. Ihre Mängel springen jedem einigermaassen musikalisch Gebildeten, jedem, der nur einigen Sinn, wir sagen nicht für ästhetisch, sondern nur für natürlich Schönes in sich trägt, sofort in die Augen. — Die darauf folgende »Frühlingsnacht« mit ihrem zauberhaften Dufte wahr empfundener Poesie wirkte durch den Contrast um so mächtiger und Frl. von Pöllnitz verdankte ihr rauschenden Beifall.

Herr Otto Singer aus Dresden trat als Componist und Claviervirtuose mit einem eigenen Concerte für Pianoforte mit Orchesterbegleitung in D-dur auf.

Ein bedeutender Techniker scheint dieser Künstler zu sein, mit Gewissheit lässt es sich nach dieser einen Probe seines Könnens nicht behaupten, denn er hat seine Clavierstimme so mit dem Orchester zugedeckt, dass man, einige Solostellen und eine kurze Cadenz ausgenommen, sehr wenig davon zu hören bekommt. Die Composition selbst ist wohl ein Erstlingswerk, in welcher der Künstler all sein Können hat zeigen wollen, und so ist sie gar zu mosaikartig ausgefallen. An hübschen Ideen, die sich recht wirksam musikalisch bearbeiten liessen, fehlt es nicht, und wir glauben auf ein Talent schliessen zu dürfen, das noch erfreuliche Früchte tragen kann, wenn Herr Singer nicht dem Salongenre, zu dem er schon zuweilen bedenklich hinneigt, zum Opfer fällt. Die Instrumentirung der inhaltlich reicher als das Soloinstrument bedachten Orchesterbegleitung zeugt von Gewandtheit, wir begegneten sogar einzelnen wirklich geistreichen Klangeffekten, nur ist sie, wie schon erwähnt, häufig zu stark und lärmend, besonders in den begleitenden Stellen. Beiläufig gesagt, warnen wir in Compositionen ernsten Charakters vor dem Gebrauche des Triangels, einem Instrumente, das doch nur in der türkischen Musik oder zur Herstellung der Localfarbe am Platze ist.

Das Concert schloss mit der Schumann'schen C dur-Symphonie (Nr. II), deren Wiedergabe im Ganzen zu loben war.

— 22. Jan. *S. B.* Die erste Abendunterhaltung für Kammermusik im Gewandhause (2. Cyklus) am 16. Jan. brachte an der Spitze des Programms ein nachgelassenes Streichquartett in D-moll von Norbert Burgmüller, einem früh verstorbenen Componisten, der vor etwa 30 Jahren grosse Hoffnungen erregte. Das Quartett, von den Herren Dreyschock, Röntgen, Hermann und Lübeck vorgetragen, stimmte die vielleicht zu hoch gespannt gewesenen Erwartungen herab, und erwies sich als ein anständig gearbeitetes, den guten Musiker durchaus verrathendes, aber keineswegs geniales Werk, dessen Stammbaum auf Spohr und Weber zurückführt. — Beethoven's Quartett in Es Op. 4, von den Obigen und Herrn Hunger gespielt, liess stellenweise Aufschwung, eindringende Auffassung und Humor vermissen, namentlich im Scherzo. — Endlich wurde F. Schubert's Quintett für Pianoforte, Violine, Viola, Violoncell und Contrabass, Op. 114 (Pianoforte Herr Reinecke) vorgetragen. Diese Production machte den Eindruck ungenügender Proben oder nicht hinlänglicher Aufmerksamkeit einiger Herren. Wie es namentlich möglich war, dass Herr Dreyschock eine so bekannte Melodie wie Schubert's »Forelle« (deren Thema hier zu Variationen benutzt ist) im Tempo gänzlich vergreifen konnte, bleibt unerklärlich.

Ueber das 14. Abonnement-Concert im Gewandhause am 21. Jan. könnten wir fast genau dasselbe sagen, was wir über das 13. leider zu sagen genöthigt waren. Leipzigs erstes Concertinstitut wird bald den bedenklichen Ruf geniessen, unter den grossen und bedeutenden Anstalten Deutschlands das einzige zu sein, welches noch das Virtuosenthum, sowohl das instrumentale, wie das vocale, hält und unterstützt. Keine namhafte Concertgesellschaft in dem als Sybaritenstadt bezeichneten Wien würde es wagen, einen Violinvirtuosen zweimal und mit Stücken, die nicht von einem Meister ersten Ranges herrühren, ausserdem aber noch eine Sängerin mit Arien von Meyerbeer, Rossini oder Bellini auftreten zu lassen. Freilich haben die Virtuosen in Wien, wenn sie die Kosten nicht scheuen (einige wenige wirkliche Künstler nur, und einige auf den allerschlechtesten Geschmack speculirende Virtuosen können auf Gewinn rechnen), Gelegenheit, sich in eigenen Concerten hören zu lassen. In Leipzig fällt diese Gelegenheit nur deshalb weg, weil das Gewandhaus ihnen willig seine Pforten erschliesst. Das Schlimme ist nun, dass Musikfreunde, welche gute Musik hören wollen, Unkünstlerisches mit in Kauf nehmen müssen. Der Vorschlag oder die Idee, die Jemand uns gegenüber aussprach, die Abonnement-Concerte in zwei verschiedene Classen mit selbständigem Abonnement zu theilen, wovon die eine, kleinere, dem Virtuosenthum gewidmet wäre, ist daher so übel nicht. Die Liebhaber des Classischen würden dann durch das Neben- und Durcheinander von höchst Bedeutendem und blos äusserlich Glänzendem nicht verletzt, die Liebhaber des letzteren aber würden in der Lage sein, ihre Gelüste gründlich befriedigen zu können, und die Kritik wüsste dann jedesmal ihren besonderen Standpunkt einzunehmen. Wir geben daher den Vorschlag zu bedenken.

Das obige Concert also brachte an der Spitze Reinecke's feingesponnene Ouvertüre zu »Dame Kobold«, die sich in dem kleinen Gewandhaussaale freilich besser präsentirt, als im Wiener Redoutensaal, wo sie vor einigen Jahren wirkungslos verhallte. — Die Sängerin des Abends war Frl. Elisabeth Metzdorff aus Petersburg, deren Stimme im Piano sehr lieblich klingt, im Forte aber zuweilen rauh wird. Die Aussprache leidet unter einem Zungenfehler (die Dame stösst bei dem Buchstaben *s* an). Der Vortrag ist unverkünstelt und bei grosser Jugend lässt sich noch Manches erwarten. Ihre Gesangsvorträge waren die Concert-Arie von Mendelssohn, in welcher der italienische Text uns deshalb störte, weil die Musik gar nichts Italienisches an sich hat; dann die Cavatine aus Robert der Teufel »Geh' so sagte sie«, — endlich die Clärchen-Lieder in der den zweiten Theil des Concerts füllenden Egmont-Musik von Beethoven. Am besten gelang Frl. Metzdorff das erste dieser Lieder, das zweite fordert mehr Ausdruck und Lebendigkeit. In der Mendelssohn'schen Arie hatte das Fräulein noch merklich mit Befangenheit zu kämpfen. — Endlich ist Hr. Concertmeister Lauterbach aus Dresden zu erwähnen, der zuerst eine eigene musikalisch correcte und für das Instrument brillante, doch nicht gerade interessante Composition, dann aus Kreutzer's D moll-Concert die beiden letzten Sätze vortrug. Herr Lauterbach ist bereits ein im Süden wie im Norden wohlbekannter und geschätzter Violin-Virtuose, dessen Intonation für grössere Schwierigkeiten leider nicht ganz ausreicht, dessen Vortrag aber edel und warm ist. Am schönsten spielte er den langsamen Satz des Kreutzer'schen Concerts. — Die Egmont-Musik wurde mit dem verbindenden Gedicht von Mosengeil (dieses von Herrn Hanisch vom Stadttheater gesprochen) ausgeführt, und bewährte ihre Wirksamkeit auch in dieser Umgebung wie immer. Wir machen jedoch wiederholt auf das von uns im vorigen Jahrgang (Nr. 26) mitgetheilte Gedicht von Bernays aufmerksam.

Miscellen.

J. J. Rousseau, der berühmte Philosoph, war bekanntlich auch ausübender Musiker, Kritiker und Musikästhetiker; es dürfte für unsere Leser um so interessanter sein, dessen Ansichten über Polyphonie und die auf letzterer basirenden musikalischen Formen kennen zu lernen, als sie gegen Ende des achtzehnten Jahrhunderts das Glaubensbekenntniss einer ganzen Schule, der Gegner der französischen Musik überhaupt und Rameau's insbesondere repräsentiren. Wir lassen sie hier folgen, wie sie Rousseau in seiner »*Lettre sur la musique Françaises*«*) niedergelegt hat. Nachdem eine Charakteristik der italienischen Musik vorhergegangen, und der Verfasser geschildert, welche erhabene Wirkung dieselbe oft mit den einfachsten Mitteln hervorbringt, fährt er fort:

»Wie bringt der Musiker so grossartige Effekte hervor? Durch rhythmische Contraste? Fortwährenden Harmoniewechsel? Durch Massen von Noten oder Vielstimmigkeit? Indem er Themen auf Themen häuft, je mehr Instrumente je lieber verwendet? Dieser Wust (*ce fatras*) wäre ein mangelhaftes Surrogat für das fehlende Genie, würde anstatt den Gesang zu beleben ihn ersticken, die Aufmerksamkeit zerstreuen und alle Theilnahme für das Gehörte unterdrücken. Noch so gesangreiche Stimmen mögen sich zur schönsten Harmonie verbinden, die Wirkung dieser schönen Gesänge hört sofort mit ihrem gleichzeitigen Erklingen auf, und man empfängt nur noch den Eindruck einer Folge von Akkorden, die, ich bleibe dabei, stets ausdruckslos ist, wenn sie nicht durch Melodie belebt wird. (sic!) Es folgt hieraus, dass jemehr man zur Unzeit Melodien auf Melodien häuft, je weniger angenehm und gesangreich die Musik wird, weil, da es dem Ohre unmöglich ist, mehreren Melodien gleichzeitig zu folgen, dieselben sich gegenseitig unverständlich machen, und das gewonnene Resultat nur Confusion und Lärm ist. Soll eine Musik interessant sein, soll sie der Seele die Empfindungen einhauchen, die man zu erregen beabsichtigt, so müssen alle Stimmen vereint dahin wirken, den Ausdruck des Hauptthemas zu verstärken, die Harmonie muss demselben Energie verleihen (!), die Begleitung zur Schönheit beitragen ohne zu decken oder zu entstellen, muss der Bass durch einen einfachen, einförmig-folgerichtigen Gang (*marche simple et uniforme*) gewissermaassen für Sänger und Zuhörer ein ihnen unbewusster Führer sein; muss mit einem Worte das Zusammenwirken all dieser Elemente dem Ohre nur eine Melodie, dem Geiste nur einen Gedanken zuführen.« —

Und weiter unten:

»Ein ebenso verkehrtes Verfahren ist der Missbrauch oder vielmehr der Gebrauch der Fugen, Nachahmungen, des doppelten Contrapuncts und anderer conventioneller Schönheiten, die keinen andern Werth als den darangewandter Mühe und überwundener Schwierigkeit haben, sie, die alle im Jugendalter der Kunst erfunden wurden, um mit Gelehrsamkeit glänzen zu können, als von Genie noch nicht die Rede war (!).

Ich will nicht behaupten, dass es nicht möglich wäre, indem man geschickt die Aufmerksamkeit des Hörers von einer Stimme auf die andere lenkt, wie sie abwechselnd das Thema vortragen, die Einheit der Melodie in der Fuge zu bewahren, doch ist diese Aufgabe so mühsam, dass sie fast nie gelingt, und so undankbar, dass selbst das Gelingen kaum für die Mühe entschädigen kann. Alles Aehnliche, wie auch unser so bewunderter Chorsatz, läuft darauf hinaus, Lärm zu machen und ist unwürdig die Feder eines Genialen, die Aufmerksamkeit eines geschmackvollen Menschen zu beschäftigen. Was die Gegenfugen, Doppelfugen, Umkehrungsfugen und andere schwierige Thorheiten (*sottises difficiles*) betrifft, die dem Ohre wehe thun, und die die Vernunft nicht rechtfertigen oder entschuldigen kann, so sind dies offenbar Ueberreste der Barbarei und des verdorbenen Geschmacks, die wie die Portale unserer gothischen Kirchen nur noch zur Schande ihrer geduldigen Verfertiger (!) aufbewahrt zu werden verdienen.«

Rousseau starb 1775, Seb. Bach schon 1750. Er kannte aber wohl trotzdem Bach noch nicht.

*) *Collection complette des oeuvres de J. J. Rousseau, tome 15ème, Aux deux Ponts chez Sanson et Comp.* 1782.

Nachrichten.

(Eingesandt.) In Bezug auf den soeben erschienenen 1. Band des biographischen Werkes: »C. M. von Weber. Ein Lebensbild von M. M. von Weber« machen wir auf den Anhang desselben aufmerksam, der in Rücksicht auf C. M. v. Weber's künstlerische Thätigkeit (bis 1816 incl. mitgetheilt) von grosser Wichtigkeit erscheint, da er, obwohl in gedrängter Form, doch des Neuen sehr viel bringt, wozu die Quellen bisher höchst spärlich flossen. Wie der Verfasser des Lebensbildes angiebt, ist dieser Anhang, dem grösseren (musikalischen) Theile nach, eine Vorarbeit des »rühmlich bekannten Tonkünstlers, k. Musikdirector F. W. Jähns zu Berlin, der wahrscheinlich der gründlichste lebende Kenner der Musikwerke Weber's ist« (Vorrede des Lebensbildes Bd. I S. VIII), und zwar eine Vorarbeit zu dessen Werke: Chronologisch-thematisches Verzeichniss der sämmtlichen Tonwerke C. M. v. Weber's nebst Erläuterungen. Wir können hieran die Mittheilung knüpfen, dass Herr Jähns seit langer Zeit im Allgemeinen, seit 1/4 Jahren jedoch besonders, zu diesem Zwecke thätig ist. Das Werk wird sich in seiner Form im grossen Ganzen an die vortreffliche Arbeit des Ritters von Köchel über Mozart anschliessen und, in ähnlicher Weise wie dieselbe, sämmtliche Werke (vollständige, unvollständig gewordene, unvollendete, verloren gegangene, zweifelhafte und untergeschobene) besprechen und zwar, bei Vorführung ihrer Themata, in Bezug auf ihre Entstehung, ihre Erfolge, ihre ästhetische Beziehung zu- und ihren rein musikalischen Zusammenhang untereinander. Auskunft über die noch vorhandenen Autographen und die Ausgaben werden sich anschliessen, so wie noch ein besonderer, kurz gefasster thematischer Uebersichts-Catalog für die mit Opus-Zahlen erschienenen Werke und ein anderer gleichartiger für sämmtliche in der Hauptarbeit ausführlich besprochenen, jedoch nach Gattungen geordnet, nebst Namen-, Sach- und Gesangtext-Registern. Das Werk wird, wie wir hören, in gleicher äusserer Ausstattung wie das Köchel-Mozart'sche erscheinen. — Da dem Verfasser durch seine langjährigen freundschaftlichen Beziehungen zur Familie C. M. v. Weber's die ausgezeichnetsten Materialien jeder Art in grösster Fülle zum Gegenstand des Studiums bereits gedient haben und noch zu Gebote stehen, so lässt sich erwarten, dass das Werk des M.-Dir. Jähns, »dieses warmen Verehrers Weber's und competentesten Kenners seiner Arbeiten eine treffliche, musikalisch-wissenschaftliche Ergänzung des vorliegenden Buches bilden wird.« (Erste Bemerkung zum Anhange des ersten Bandes S. 550.)

Das zweite Concert des Cäcilien-Vereins in Wiesbaden brachte ein Cherubini'sches Requiem, Mozart's D moll-Concert und Mendelssohn's »Lobgesang«. Hiller's »Saul«, welcher, wie bereits gemeldet, im ersten Concert zur Aufführung gekommen war, soll im Frühjahre wiederholt werden. — Von den Quartettsoiréen der Herren Baldenecker, Scholle, Kohl und Fuchs hat die zweite stattgefunden; ebenso von den Kammermusiksoiréen der Herren Fischer, Bonewitz und Hoom.

Am 12. Januar gab Herr Ernst Pauer aus London eine historische Soirée in Dresden und spielte in derselben Claviercompositionen von D. Scarlatti, Händel, S. Bach, J. Haydn, Mozart, Beethoven, C. M. von Weber, Fr. Schubert, Mendelssohn und St. Heller.

Das Ullmann-Concert in Köln mit Frl. Carlotta Patti und den Herren Jaell, Laub und Kellermann fand am 22. d. M. statt. (In Brüssel soll Frl. Patti nicht gefallen haben.)

Professor Anton Schindler, der bekannte Freund und Biograph Beethoven's, ist am 16. Januar in Bockenheim bei Frankfurt a. M. gestorben. In seinem Nachlasse dürfte sich noch manches diesen Meister betreffende und interessante vorfinden. Er war geboren zu Mädel in Mähren. Als Kritiker bei den Künstlern sehr missliebig wegen seiner rücksichtslosen Härte und zuweilen Grobheit, muss man ihm aber den Ruhm eines durchaus ehrenwerthen und ernsten Charakters lassen. Wenigstens haben wir ihn in den letzten Jahren seines Lebens als solchen kennen gelernt.

In Como hat sich ein Orchesterverein zum Behufe der Aufführung symphonistischer Werke gebildet.

In Hannover veranstaltet das Joachim'sche Quartett im Verein mit Herrn Capellmeister Scholz einen zweiten Cyklus von Kammermusikabenden, deren erster (am 11. Januar) Mozart's D dur-Quartett, Schubert's Claviertrio in B und Beethoven's C moll-Quartett brachte.

In London fand eine Aufführung des »Messias« unter Direction von Goldschmidt und Mitwirkung seiner Gattin statt.

Die Programme der beiden ersten Concerts populaires in Amsterdam enthielten Gade's 4. Symphonie, Beethoven's Eroica, Mendelssohn's Ouvertüre »Meeresstille und glückliche Fahrt« und Méhul's »*La chasse du jeune Henri IV.*«; dann Symphonie von Fétis (im Alter von 78 Jahren geschrieben), Beethoven's 5. Symphonie, Gade's Ouvertüre »Im Hochland« und Spontini's zu »Ferdinand Cortez«. — Das Concert des Cäcilien-Vereins daselbst brachte u. A. Schubert's C-Symphonie und Beethoven's Ouvertüre zu Egmont. — Die »Gesellschaft zur Beförderung der Tonkunst« brachte am 5. Januar unter der Leitung von Verhülst Händel's »Josua«.

In Freiberg (Sachsen) veranstaltete der Organist Herr C. A. Fischer ein geistliches Concert, in welchem Bach's Präludium in H-moll, Händel's Arie aus dem Messias »Ich weiss, dass mein Erlöser lebt«, 2 Adagios für Violine und Orgel von Fischer, Arie aus »Josua« von Händel, Chromatische Phantasie von S. Bach (auf der Orgel!), Arie aus »Paulus« von Mendelssohn, Busslied von Beethoven (mit Orgel?!) und Phantasie über »Wachet auf« von Fischer aufgeführt wurden.

Shakespeare's »Sturm« mit der Musik von Wilhelm Taubert ging am 18. Dec. v. J. in Karlsruhe zum ersten Mal in Scene.

Im 7. Concert des Breslauer Orchester-Vereins wurde nebst Beethoven's C dur-Symphonie u. A. auch eine Fest-Ouvertüre von H. v. Bronsart aufgeführt, die von Seite des Auditoriums Beifall und Opposition fand. Das dortige »Morgenblatt« schreibt über dieselbe Folgendes: »Es fehlt der Composition nicht an interessanten Einzelheiten, doch finden sich fürs Erste zu viel Reminiscenzen aus Lohengrin, besonders in der Einleitung, im Allegro glaubten wir Anklänge an den ersten Satz von Beethoven's A dur-Symphonie zu vernehmen. Ausserdem wirkt der übermässige Aufwand der Blechinstrumente wahrhaft betäubend, endlich leidet das ganze Werk, besonders der Schluss desselben, an zu grosser Ausdehnung. Dem Componisten fehlt noch die Selbstbeherrschung und richtige künstlerische Einsicht. In uns wurde keine andere Stimmung erzeugt, als die, welche man nach einem Saturnal oder Bacchanal empfinden mag. Das Einstudiren eines solchen Werkes halten wir für verlorne Mühe.« — In demselben Concert liess sich der von Leipzig aus bekannt gewordene Violoncellist Herr Krumbholz, welcher als Solospieler am Orchester-Verein angestellt wurde, mit einem Concert-Allegro von Molique hören und erntete allseitigen Beifall.

F. Laub wurde zum k. k. Kammervirtuosen ernannt.

Fräul. Tietjens hat bei Gelegenheit ihrer Mitwirkung bei dem grossen Kirchenconcerte in Hamburg, nachdem sie jedes Honorar beharrlich ausgeschlagen, von der Kirchenbau-Commission ein prachtvolles Armband im Werth von 100 Louisd'or mit dem Bilde der Michaeliskirche zum Geschenk erhalten.

Opernnachrichten. Auber's »*La fiancée du roi de Garbe*«, komische Oper in 3 Akten und 6 Tableaux, Text von Scribe und Saint-Georges, ging in Paris am 11. Januar zum ersten Mal über die Bühne des *théâtre impériale de l'opéra-comique*. — Gounod's »Faust« wurde in Magdeburg zu Weihnachten aufgeführt und dreimal nacheinander gegeben. — Richard Wüerst arbeitet an einer neuen Oper »Der Stern von Turan«. — August Langert's Oper »Des Sängers Fluch« ist nun auch in Gotha mit günstigem Erfolg aufgeführt worden.

Leipzig. Am 10. d. M. gab der Clarinettvirtuose Herr Joh. Hentzschel aus Dresden unter Mitwirkung hiesiger Künstler ein Concert im kleinen Saale der Buchhändlerbörse, und entwickelte auf seinem zu Solovorträgen nicht sehr geeigneten Instrumente eine anerkennenswerthe Fertigkeit. Bekanntlich hat derselbe das Unglück, des Augenlichtes beraubt zu sein.

— Herr G. A. Thomas, in Leipzig durch mehrfache Orgelproductionen bekannt, ist an der hiesigen reformirten Kirche als Organist angestellt worden.

— Frl. Julie von Asten, Pianistin in Wien, welche sich hier im Gewandhause und in Hannover hören lassen sollte, hat durch zweimaligen Fall sich an der Hand so beschädigt, dass sie die Reise vorläufig aufgeben musste.

ANZEIGER.

Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Selmar Bagge.

Leipzig, 3. Februar 1864. **Nr. 5.** Neue Folge. II. Jahrgang.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.
Preis: Jährlich 5 Thlr. 10 Ngr. Vierteljährliche Pränumeration 1 Thlr. 10 Ngr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr.
Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Neue Werke über Musik.

Das musikalische Autorrecht. Eine juristisch-musikalische Abhandlung von Dr. Johann Vesque v. Püttlingen, k. k. Hof- und Ministerialrath. Wien, 1864, W. Braumüller. Preis 1½ Thlr.

h. Thales, der kretensische Gesetzgeber, verfasste Gesetze und sang sie selbst zur Leier; Strabo nannte ihn deshalb »*μελοποιον ανδρον καὶ νομοθετικον*«. Ein solcher »Melodien- und Gesetze-kundiger Mann« ist auch der Verfasser obengenannter Abhandlung. Da derselbe (S. 78) den wahren Namen des Pseudonyms Hoven selbst als »allgemein bekannt« bezeichnet, brauchen wir unsern Lesern nicht erst zu verrathen, dass der geistreiche Componist von Heine's »88 Liedern« und der gesetzeskundige Hofrath im Ministerium des Auswärtigen, Herr Vesque von Püttlingen, ein und dieselbe Person sind. In der That liess sich für die Lösung der interessanten und schwierigen Frage vom musikalischen Eigenthumsrecht kaum eine passendere Persönlichkeit denken, als der feingebildete Staatsmann, der durch zahlreiche Compositionen seine musikalische, durch mehrere Handbücher und Monographien seine rechtswissenschaftliche Tüchtigkeit documentirt hat. Das vorliegende Buch wird in der That Juristen und Musikern eine interessante Lectüre und anregenden Stoff zum Nachdenken bieten. Um epochemachend für die Lösung der musikalischen Eigenthumsrechtsfrage zu werden, dazu scheint uns Vesque's Arbeit nicht scharf und entschieden genug, zu sehr schwankend zwischen der Vertheidigung der bestehenden (namentlich österreichischen) Verordnungen und der Ueberzeugung von der Nothwendigkeit einer Reform. In dem, was der Verfasser *de lege ferenda* vorbringt, vermissen wir grosse, entscheidende Gesichtspunkte und deshalb wird seine Monographie mehr anregend für weitere Arbeiten als bestimmend und abschliessend wirken. Von der dringenden Nothwendigkeit neuer gesetzlicher Bestimmungen zum Schutz des künstlerischen und literarischen Eigenthums sind nicht nur die zunächst Betheiligten, sondern bereits alle deutschen Regierungen durchdrungen. In diesem Augenblick tagt in Frankfurt ein aus Vertretern dieser Regierungen zusammengesetzter Congress, um ein gemeinsames deutsches Gesetz über diese Rechtsverhältnisse zu berathen. Als anregende und stoffreiche Vorarbeit hiezu erschien demnach Vesque's Monographie zu rechter Zeit, als Interpretation der bestehenden Gesetze und Leitfaden für deren Anwendung dürfte sie hingegen durch die Resultate jenes Congresses in nicht langer Zeit überholt sein. Wir enthalten uns deshalb für jetzt einer allzu eingehenden, die letzten Principien debattirenden Kritik und erzählen zunächst, wie der Verfasser seinen Stoff ordnet.

Die Einleitung (S. 1 bis 12) enthält ein Resumé der geschichtlichen Entwicklung und der juristischen Natur des Autorrechts überhaupt; sodann die Aufzählung der in Oesterreich geltenden speciellen Verordnungen über das musikalische Autorrecht. Der erste Abschnitt (S. 13 bis 45) handelt vom Object des musikalischen Autorrechts und bezeichnet als solches die Melodie im engern Sinn. Wenn der Verfasser dabei bemerkt, die »unendliche Melodie« oder der »Panmelodismus« der Zukunftsschule sei keine eigentliche Melodie, so kann man ihm beistimmen, ohne deshalb recht zu begreifen, wie er einen juristischen Unterschied darauf begründen wolle. Am Ende liesse sich gar ein Nachdrucksrecht von »Tristan und Isolde« daraus folgern! Der Verfasser unterscheidet leichte, zufällige »Reminiscenzen« von eigentlichen »Plagiaten« und bringt in Notenbeispielen einige anziehende Belege für beide Sorten vor. Präcis erscheint uns seine Unterscheidung weder in der Aufstellung der Begriffe, noch in der praktischen Anwendung. Wem z. B. wäre es bisher eingefallen, das Trinklied aus dem 5. Akt des »Propheten« von Meyerbeer sei ein »merkwürdiges Plagiat« von Mozart's Duett »Reich' mir die Hand mein Leben«?! Herr v. Vesque behauptet es und druckt obendrein beide Themen nebeneinander. Ebenso wenig können wir finden, dass der so echt Rossini'sche Anfang der Semiramis-Ouvertüre

Allegro.

ein »merkwürdiges Plagiat« von Nägeli's »Freut euch des Lebens!« sei. In Rossini's Semiramide findet sich allerdings eine auffallende Reminiscenz an dies Volkslied, nämlich das langsame (auch in der Ouvertüre vorkommende) Thema des 1. Finales; das obige, von Vesque angeführte Allegromotiv müssen wir aber freisprechen. Hingegen ist es ein einfaches Plagiat und nicht, wie der Verfasser behauptet, die »Benützung eines fremden Autornamens«, wenn

der Componist des österreichischen Liedes »Das Herzeleid« (— Hölzel, wie der Verfasser angiebt, Proch, wie wir glauben —) die Melodie von C. M. v. Weber's »letztem Gedanken« geradezu abschreibt. — Die Aufnahme des Liedes von der »letzten Rose« in Flotow's Martha können wir nicht mit dem Verfasser als zulässige »Umarbeitung« betrachten; es ist ganz unverändert einfach hineingeleimt. Nur weil das Lied Volkslied, also Gemeingut ist, bleibt die Entlehnung juristisch unantastbar. Die Beweisführung des Verfassers, dass es »bezüglich der Harmonie, der Uebergänge und Akkordenfolge, der Instrumentation, des Rhythmus, der Form, des Styls« kein Autorrecht gebe (S. 27 bis 36), scheint uns überflüssig: für den Musiker versteht sie sich von selbst und für den Juristen existirt sie nicht.

Im 2. Abschnitt (S. 45 bis 77) handelt der Verfasser vom Subject des musikalischen Autorrechts, dem Componisten, und denen, die ihm gesetzlich gleichzuhalten sind, dann dessen Rechtsnachfolgern unter Lebenden und auf den Todesfall. Einiges, was der Verfasser von dem »Autorrecht durch Bestellung« sagt, scheint uns der Natur eines musikalischen Kunstwerks nicht zu entsprechen. So streitet es sicherlich mit der Praxis, dass z. B. Compositionen, zu deren Abfassung der Componist durch sein Dienstverhältniss verpflichtet war, dem Besteller gehören, also z. B. das Autorrecht von Märschen, die der Armeecapellmeister zu componiren hat, dem Staate zusteht. Auf diese Weise besässen die Fürsten Esterhazy so ziemlich das ausschliessliche Verlagsrecht aller Haydn'schen Werke. Dass in zahlreichen Bestellungsfällen ein solches Recht durch zweiseitigen Vertrag erworben und zugestanden wird, ändert nichts an dem Grundsatz, wie denn heutzutage im praktischen Musikverlag zahlreiche Lücken der einschlägigen Gesetzgebung einfach durch ausdrückliche Vertragsstipulationen unschädlich gemacht werden.

Der dritte Abschnitt (S. 77—81) behandelt die Dauer, der vierte (S. 81—110) die Verletzung des musikalischen Autorrechts. Es hat uns befremdet, dass der Verfasser (S. 83) auch das Abschreiben zu den unerlaubten Vervielfältigungsmitteln rechnet, obgleich nach dem Gesetz (— dem der Verfasser kurz zuvor beipflichtet —) nur eine unbefugte Vervielfältigung auf mechanischem Wege strafbar ist. — Von grösstem Interesse für uns ist die Partie über die Verletzung des musikalischen Autorrechts durch unbefugte Bearbeitung (S. 86—98). Es ist dies einer der allerwichtigsten Punkte, eine wahre Lebensfrage für Componisten und Verleger. In keiner Frage sind unsere Gesetze lückenhafter, die Praxis willkührlicher und zweideutiger. Bekanntlich besteht hierin zwischen der französischen und der österreichischen Gesetzgebung ein tiefgreifender Unterschied: die französische schützt das absolute »Recht der Melodie«, erlaubt keinem Dritten eine musikalische Erfindung durch Benützung derselben zu Potpourris, Walzern etc. auszunützen oder überhaupt anzutasten. Im Gegensatz hiezu verfährt das Gesetz in Oesterreich und vielen Staaten Deutschlands sehr lax und erlaubt »die Bearbeitung einer fremden Tondichtung zu Variationen, Phantasien, Etuden, Potpourris etc., welche als selbständige Geistesproducte angesehen werden« (Patent vom 19. October 1846, § 6, lit. b). Es erscheint uns überaus bedauerlich, dass der Verfasser, dessen Stimme hier von grossem Gewicht hätte werden können, sich über diesen Hauptpunkt nicht nur äusserst schwankend und unbestimmt ausspricht, sondern entschieden der laxeren Anschauung des österreichischen Rechts sich zuneigt. Schon im 1. Abschnitt berührt der Verfasser den Gegensatz dieser beiden Standpunkte, ohne sich eigentlich für den einen oder den andern zu entscheiden. Er sagt: »Die erstere (französische) Doctrin ist allerdings für den materiellen Nutzen des Tonkünstlers vortheilhafter, die zweite (österreichische) für die Tonkunst selbst.« Wir fragen nun ganz einfach: was ist der Zweck und die Aufgabe eines »Gesetzes zum Schutz des artistischen Eigenthums?« Doch offenbar, wie schon der Name angiebt, das artistische Eigenthumsrecht zu schützen. Wir verlangen vom Gesetzgeber und Richter nicht, dass er für die Popularisirung der Musik sorge, und eine überfluthende Production erleichtere, sondern dass er jeden unbefugten Eingriff dritter Personen in die wohlerworbenen Rechte des Componisten und Verlegers abhalte. Wir kennen die Nachtheile, die aus der starren Handhabung des *»droit de la mélodie«* entstehen können, und wollen sie, obwohl sie uns überaus unbedeutend erscheinen, einräumen; allein ein wahrhafter gesetzlicher Schutz des musikalischen Eigenthums ist ohne dies Princip kaum zu erreichen. *»Summum jus saepe summa injuria«* heisst ein alter Rechtssatz: soll ich nun die Wahl haben, ob alle Welt oder ob gar Niemand (selbst ein grosser Künstler nicht) an mein künstlerisches Eigenthum Hand anlegen dürfe, so entscheide ich mich für letzteres. Es handelt sich hier nicht um Theorien, nicht um rechtsphilosophische Subtilitäten, sondern einzig um praktische Bedürfnisse dringendster Art. Die Praxis (wir wollen die österreichische zu Grunde legen) wirft auf diese Verhältnisse das hellste Licht. Nehmen wir irgend ein beliebiges Beispiel. Einer der beliebtesten Componisten ist gegenwärtig Offenbach. Wenn eine seiner Operetten hier mit Beifall aufgeführt ist, so erscheinen wenig Wochen später unter dem Titel *»Anthologie musicale«*, *»Flore théâtrale«*, »Der junge Opernfreund«, oder wie diese Sammelwerke alle heissen, Potpourris, welche alle Melodien der neuen Operette vollständig enthalten. Zwischen einem und dem andern Thema sind oft nur 3 bis 4 Akkorde oder Passagen überleitend eingeschoben, desgleichen 4 bis 8 Takte Einleitung und Coda. Die Verleger treiben damit lediglich eine gesetzlich erlaubte Industrie; wir sind weit entfernt, ihnen einen Vorwurf daraus zu machen, allein rein objectiv erlauben wir uns dies einen einfachen Diebstahl zu nennen. Der rechtmässige Verleger verkauft vielleicht einen vollständigen Clavier-Auszug der sehr theuer gekauften Partitur um 5 bis 6 Gulden*), während das »Potpourri«, welches getreu alle »Melodien« bringt, einen Gulden oder weniger kostet. Um diese »Melodien« ist's aber dem grossen Publikum ganz allein zu thun, an den Ausführungen, den Recitativen etc. liegt ihm gar nichts. Die Folge ist, dass Musikhändler, die nicht einen Heller Honorar gezahlt haben, aus ihren Potpourris, Phantasien u. dgl. einen reichlichen Gewinn ziehen, während der rechtmässige Verleger, dem allein dieser Ertrag gebührt, zu Schaden kommt. In Wien sind, seit Offenbach's Auftreten, vielleicht 5—6 wirkliche Clavier-Auszüge seiner Opern verkauft worden, hingegen Tausende von solchen billigen, räuberischen Potpourris. Nach den natürlichsten, gesunden Rechtsbegriffen hat offenbar niemand einen Anspruch, sich aus diesen Melodien zu bereichern, als der Componist und sein Verleger. Hunderte von Potpourri-Verlegern dürfen sich aber bei uns ungestraft in den Gewinn dieser Beiden thei-

*) Die einaktigen Operetten von Offenbach kosten in Paris in vollständigem Clavier-Auszug mit Text 4—6 Francs, die mehraktigen 6 bis 8 und 9 Francs; dies sind obendrein sehr niedrige Preise, wie wir sie in Deutschland kaum kennen.

len, ohne deren Arbeit und Kosten getheilt zu haben. Sie fühlen sich, nach dem Buchstaben unserer Gesetzgebung, im Recht, gut; — was ist das aber für ein Gesetz »zum Schutz des artistischen Eigenthums«, welches dies Eigenthum förmlich preisgiebt, anstatt es zu schützen? Das Gesetz erlaubt derlei »Bearbeitungen« freilich nur, wenn sie »als selbständige Geistesproducte angesehen werden können.« Dieser Begriff von geistiger Selbständigkeit ist ausserordentlich weit und seine Anwendung überaus vag. Wir überzeugen uns ja täglich, dass derlei Potpourris, Phantasien etc., welche vielleicht 10 Takte eigener Mache zu fünfzig und hundert Takten fremder Melodien hinzuklexen, wirklich und unwidersprochen »als selbständige Geistesproducte« angesehen sind. Hat Jemand in Oesterreich gewagt, dagegen gerichtlich zu klagen, und wenn er es wagte, würde er durchdringen? Eine Maschine vermag gewiss nicht, »Uebergänge« von einem Thema zum andern zu componiren, oder ein Motiv aus Fis-dur nach C-dur zu transponiren, oder aus einer Cavatine, im Allabrevetakt eine Quadrille im $^6/_8$-Takt zu machen. Also ist das Potpourri oder die Quadrille ein »selbständiges Geistesproduct«. Herrn v. Vesque sind diese Uebelstände nicht unbekannt. Er sagt aber (S. 87): »Da der Kunsthandel aus dieser Industrie den sichersten Gewinn zieht (!), so hat sich der Usus gebildet, derlei Bearbeitungen als erlaubte Nachbildungen zu betrachten. . . . Dieser Usus wurde durch die meisten deutschen Gesetzgebungen bestätigt und hievon gegenwärtig abzugehen würde mancherlei Verwirrung in den Musikalienhandel bringen.« Wir gestehen, dass dieser kleinlaute Nachsatz wenig »Schutz« für das musikalische Eigenthumsrecht verspricht. Der Verfasser geht die einzelnen Arten solcher »Bearbeitungen« durch und wägt mit sichtlicher Sorgfalt ab, was hier und dort zur »geistigen Selbständigkeit« gezählt werden dürfe, was nicht. So feine Bemerkungen er auch einflicht, uns hat diese unfruchtbare Genauigkeit, die ja an der bestehenden Praxis nicht das Mindeste zu ändern vermöchte, nur in der Ueberzeugung bestärkt, dass hier ein scharfer, tiefer Schnitt zwischen dem Erlaubten und Unerlaubten geführt werden müsse. Und dieser ist einzig und allein das Princip des französischen »*Droit de la mélodie*«. Man möge über die französischen Kunstzustände nach Belieben denken, eines ist gewiss: dass in keinem andern Staate der Künstler und Verleger so geschützt dasteht wie in Frankreich. Wir erinnern uns, dass schon in den fünfziger Jahren der Pariser Tanzcomponist Strauss und der Circusbesitzer Dejean zu einer beträchtlichen Geldbusse verurtheilt wurden, weil der erstere auf Bällen, der zweite bei Kunstreiter-Productionen die beliebtesten Melodien aus Hérold's »*Pré aux clercs*« gespielt hatten. Sie mochten sich durch das Ableben Hérold's sicher gefühlt haben, allein der Verfasser des Textbuchs jener Oper führte die Klage und drang damit in zweiter Instanz durch. Die Gefahren, die man durch solchen Schutz des Componisten für die musikalische Production im Allgemeinen hervorzurufen fürchtet, scheinen uns sehr unbedeutend. Die Zahl von musikalischen Meisterwerken, die wir der freigegebenen »Bearbeitung« fremder Melodien verdanken, ist ganz ausserordentlich gering. Herr von Vesque weist u. A. auf Beethoven's classische Variationen über den Diabelli'schen Walzer hin, — nicht ganz treffend, wie wir meinen. Indem Beethoven im Auftrag Diabelli's ein von diesem componirtes Thema variirte, konnte doch unmöglich irgend ein Eigenthumsrecht verletzt werden. Nehmen wir hingegen den Fall, Beethoven hätte Lust gehabt einen Walzer von Hummel oder Gyrowetz zu variiren, hätte der Verleger des letzteren den mindesten Anstand genommen, Beethoven die Bearbeitung zu verwehren? Im Gegentheil, er hätte sich glücklich geschätzt. Oder, um auf ein leichteres Genre überzugehen, hat oder hätte der rechtmässige Verleger des Rossini'schen Mosè der Thalberg'schen Mosesphantasie seine Zustimmung versagt? Diese Phantasie hat einen ganz anderen Zweck, als die beliebten Melodien einer Oper dem Dilettantenpublikum billig zu vermitteln, sie hat den selbständigen Werth und Charakter einer concertanten Clavierpièce, die schon durch ihre Schwierigkeit dem grossen Publikum unzugänglich ist. Eine solche Bearbeitung eines Themas kann den Verkauf der Oper selbst nicht beeinträchtigen, sie kann diesem im Gegentheil eher nützen. Ein Verleger, der mit dem gewöhnlichsten Maass von Kunstsinn sein Geschäft versieht, wird einer solchen Bearbeitung seine Zustimmung schwerlich versagen, aber ihn um diese Zustimmung fragen muss man allerdings. Es muss sein gutes Recht sein, sie zu geben oder zu verweigern, allenfalls eine angemessene Entschädigung sich auszubedingen. Was die Fluth von Potpourris und sonstigen Arrangements betrifft, so braucht man, das »*Droit de la mélodie*« vertheidigend, nicht zu fürchten, sie werden sich vermindern. Nicht im mindesten; allein der rechtmässige Verleger wird es dann sein, der solche Bearbeitungen selbst veranlasst und den Gewinn daraus zieht. An die Stelle des Raubes wird die rechtmässige Benützung des wohlerworbenen Eigenthums treten. Wir haben uns länger bei dieser Frage aufgehalten, weil wir sie derzeit für die brennendste in der ganzen Angelegenheit halten und den grössten Uebelstand unserer gegenwärtigen Gesetzgebung in dem legalen Schein erblicken, mit welchem sie die flagrantesten Eingriffe in fremdes Eigenthum ausstattet. *)

---

*) Herr v. Vesque theilt S. 91 das Votum mit, welches der Componist Jos. Dessauer bei einer in Wien stattgefundenen amtlichen Vorberathung bezüglich des »Schutzes der Melodie« abgegeben. Der geistreiche und praktisch vielerfahrene Componist erklärte, dass er — abweichend von den Meinungen der übrigen Commissionsglieder — die Benützung einer fremden Idee ohne Einwilligung des Componisten oder seines Rechtsnachfolgers in keinem Falle, und selbst dann nicht gestattet wissen wolle, wenn dieselbe einer Composition zur Grundlage dient, welche als »selbständiges Geistesproduct« angesehen werden kann. Die zu einer Phantasie, Etude etc. benützte fremde Melodie bildet gewiss die interessanteste und gefälligste Idee des neuen Tonstücks, die weiter zu entwickeln sich der Componist dieser Pièce angeregt fühlte. Es sei daher ungerecht, den Urheber und Veranlasser zu dieser neuen Composition von der Theilnahme an den pecuniären Vortheilen, die ein Zweiter und Dritter davon zieht, auszuschliessen und dessen Ideen der unbeschränkten Ausbeutung durch Andere preis zu geben. Schon die ewige Rüge, dass das wahre Talent stets darben müsse, sollte auf die Pflicht aufmerksam machen, die Interessen der Componisten in grösserem Maasse als bisher zu wahren. Eine Ausdehnung der Rechte der Componisten in der beantragten Weise würde auf das Kunstleben selbst durchaus keine nachtheilige Wirkung haben, wie das Beispiel Frankreichs am schlagendsten beweist, wo die musikalische Idee unter der strengsten Obhut des Gesetzes steht, und doch die grösste Kunstthätigkeit herrscht, so dass von Seite des Publikums nie laut geworden ist, es würden ihm Auber's, Meyerbeer's etc. Melodien nicht hinlänglich vorgeführt. Ja, man müsse anerkennen, dass das Freigeben der Idee in Beziehung auf die Kunst eher nachtheilig als vortheilhaft wirke. Es sei Thatsache, dass, seitdem Opernmotive, Lieder u. s. w. mit so grosser Freiheit und in massenhafter Anzahl paraphrasirt werden, die edlere Richtung der Kammermusik, Sonaten, Trios etc., fast ganz in den Hintergrund gedrängt worden sei, da zu dem ersteren Genre nur wenig Begabung erfordert wird, während es nur bedeutenderen Talenten vorbehalten ist, in den letzteren etwas Nennenswerthes zu leisten. Mit dem Vorschub, den man der Mittelmässigkeit und einer flachen Kunstrichtung gewährt, zerstöre man den guten Geschmack, die wahre, echte Kunst.

Wir stimmen diesem Gutachten Dessauer's bei und können

Der fünfte Abschnitt (S. 110—123) behandelt die Rechtsfolgen der Verletzung des musikalischen Autorrechts. Es erscheint uns diesfalls der Wunsch des Herrn Verfassers begründet, die Gesetzgebung möchte die Bestimmungen des Strafgesetzes nur gegen die vorsätzlichen, aus Gewinnsucht hervorgehenden Verletzungen des Autorrechts richten. — Mit besonderer Sorgfalt ist der sechste und letzte Abschnitt (S. 123—146) ausgeführt, welcher den internationalen Schutz des musikalischen Autorrechts behandelt. Der Verfasser giebt uns hier eine vollständige Uebersicht der ausländischen Gesetzgebung über diesen Gegenstand, ein Unternehmen, das uns das grosse Verdienst des 1860 erschienenen »Handbuchs des internationalen Privatrechts« von Herrn von Vesque in's Gedächtniss ruft. Ein Anhang endlich (S. 149—189) enthält den Wortlaut der österreichischen Gesetze, dann der österreichischen Staatsverträge mit den italienischen Staaten und endlich der deutschen Bundesbeschlüsse über den Schutz des Autorrechts. Dem Werke ist durch ein sorgfältiges alphabetisches Sachregister eine erhöhte praktische Brauchbarkeit gegeben.

Wir wünschen, die reichhaltige und interessante Arbeit des Herrn von Vesque möchte die deutschen Componisten und Musikschriftsteller anregen, die musikalische Eigenthumsfrage wohl zu studiren und ihre Ansichten hierüber bekannt zu geben. Es hat sich in dieser Angelegenheit die berechtigte Stimme der zunächst Betheiligten, nämlich der Tonkünstler und Verleger, noch zu wenig vernehmen lassen. Und doch vermöchte sie vielleicht auch auf das Resultat der Frankfurter Berathungen jenen Einfluss zu üben, den man der öffentlichen Meinung heutzutage nirgend mehr gänzlich abspricht.

nur bedauern, wenn es bei der Frankfurter Gesetzescommission gleicherweise in der Minorität bliebe, wie bei der österreichischen Handelskammer im Jahre 1853.

Musikleben in London.

(Fortsetzung.)

Indem wir uns nach dem Ausfluge zum Crystallpalast wieder dem Häusermeer Londons zuwenden, gehen wir zur Besprechung des dritten Abschnittes unserer Aufgabe:

die philharmonische Gesellschaft
seit ihrer Gründung im Jahre 1813 bis 1860.

Dieser Verein wurde von einer kleinen Anzahl Musiker in der Absicht gegründet, das Interesse für die damals (1813) in London gänzlich vernachlässigte Instrumentalmusik durch Vorführung der besten Meisterwerke wieder neu zu beleben.

Wohl hatte man bereits 20 Jahre früher darin einen Versuch gemacht, als Haydn seine 12 Symphonien für die Salomon-Concerte schrieb, welche in Hanover square rooms mit grossem Beifall aufgeführt wurden, doch war der Impuls des bekannten Impressario nicht nachhaltig und zu der oben erwähnten Zeit war in ganz London nicht ein Orchester, welches fähig gewesen wäre, ein Orchesterwerk genügend auszuführen.

Der neue Verein, der sich den Titel »*philharmonic Society*« beilegte, zählte anfangs nur 30 Mitglieder, darunter Atwood, Bishop, Clementi, Cramer, Horsley, Salomon, Viotti etc. — Die Concerte, zuerst in den damals neu erbauten Argyll rooms abgehalten, wanderten nach dem Brande desselben im Jahre 1830 auf kurze Zeit in den Saal der italienischen Oper und haben seit 1833 ihre bleibende Stätte in Hanover square rooms gefunden. Es waren jährlich 8 Concerte festgesetzt, von zwei Directoren geleitet, der Eine bei der 1. Violine als »*Leader of the Orchestre*«, der Andere am Clavier »*to preside at the pianoforte*«. Das Nachtheilige dieser Einrichtung zeigte sich bald und gegenwärtig ist die Leitung in eine Hand, in die des »*Conductor's*« gelegt. Das erste Concert fand am 8. März 1813 statt mit Werken von Cherubini, Mozart, Bocherini, Haydn, Beethoven etc. — In den Concertberichten der ersten Zeit, über die wir rasch hinwegeilen müssen, finden wir die Namen F. Ries, Pleyl, Clementi (der zum letzten Mal 1828 dirigirte, damals 76 Jahre alt), A. Romberg, Cramer und besonders Cipriani Potter. Letzterer machte 1817—18 Beethoven's Bekanntschaft in Wien und war noch bis 1859 als Professor der Composition und des Claviers an der *royal Academy of Music* in London thätig.

Um unsern Bericht nicht zu zersplittern, fassen wir hier die nennenswerthesten Namen der in der ganzen Zeit des Bestehens der *philharmonic Society* aufgetretenen Instrumentalkünstler zusammen und zwar Violinisten: Lafont (1815), Baillot (1816), Kiesewetter, Beriot, Blagrove, David, Molique und Ole Bull (bis 1840), Vieuxtemps (1841 und 1852), Sivori (1843 und 1852), Ernst (1844, 1849 und 1854), Joachim (1844, und 1852 bis 1859 noch 4mal), die Schwestern Milanollo (1845), Gebrüder Holmes und Becker (1859—60). Pianisten: Kalkbrenner (1816), Moscheles (1821 und später wiederholt; das letzte Mal bei seinem Besuch in London 1861), Liszt (1827, 1840 und 1841), Hummel (1831), Field (1832), Bennett (1835 und später), Thalberg (1836 und 1849), Döhler (1838), Dreyschock und Mad. Dulken (1843), Mad. Pleyel (1846); seit 1850 Pauer, Clauss, Halle; Cl. Schumann (1856 u. 1859), O. Goldschmidt, Goddard, Rubinstein, Lubeck und Ritter. Ferner sei noch erwähnt der Flötist Tolou (1821) und der Violoncellist Piatti (1844 u. 1852).

Cherubini besuchte London 1815 zum ersten Male und dirigirte in der *philharmonic Society* mehrere seiner Werke. — Spohr, 1820 zum ersten Mal London besuchend, trat in 4 Concerten auf und spielte eines seiner Concerte und Quartette, ein Duo für Violine und Harfe, und führte ferner sein Nonett und eine Symphonie vor. Sein für das Musikfest zu Norwich geschriebenes Oratorium »das letzte Gericht« brachte die *philh. Soc.* 1831; ferner »die Weihe der Töne« (1835 und 1838); die historische Symphonie (1840); die Symphonie »Irdisches und Göttliches im Menschenleben« (1842) (beide letzteren mit keinem Erfolg); 1843 spielte Spohr abermals eines seiner Concerte und dirigirte seine »Weihe der Töne«. Am 10. Juli wurde auf Befehl der Königin (*by command*) ein Extra-Concert gegeben, welches Spohr ebenfalls dirigirte. Die Königin erschien dabei mit ihrem Gemahl und dem König der Niederlande. Das Programm war auserlesen und würdig des hohen Besuches. Staudigl, damals bereits der Liebling des Publikums, sang darin eine Arie aus Jessonda.

Von Weber, dessen »Freischütz«, wiewohl sehr verstümmelt, 1824 in London aufgeführt wurde, brachte die *philh. Soc.* zuerst 1825 mehrere seiner beliebtesten Compositionen. Er selbst kam im März 1826 nach London, bekanntlich wegen Aufführung seines »Oberon« im Covent-Gardentheater, damals unter Ch. Kemble. Während der Vorbereitungen zu seiner Oper dirigirte er auf Wunsch der philh. Gesellschaft das dritte Concert der Season (3. April). Das letzte Concert dieses Jahres, wenige Tage nach Weber's Tode (5. Juni) gegeben, wurde mit Händel's Trauermarsch aus »Saul« eingeleitet als »Tribut dem heimgegangenen Genius gezollt«.

Wir kommen nun zu den grossen Namen Beethoven und Mendelssohn, von welch Letzterem besonders hier mehrere seiner Werke ihre erste Aufführung feierten.

Beethoven's Symphonien wurden in der ersten Zeit spärlich gebracht, so von den bis dahin erschienenen in den Jahren 1814 und 1815 nur je zwei. 1817 wird im Programm die Fi-

delio-Ouvertüre, Adelaide (von Miss Goodall gesungen) und die 7. Symphonie genannt. Es geht aus den Registern der Gesellschaft (dat. 11. Juli 1815) hervor, dass Beethoven damals 3 Manuscript-Ouvertüren für den Preis von 75 Guineen offerirte. Die Gesellschaft ging darauf ein und unterhielt ferner 1817 mit Beethoven eine Correspondenz, dessen Besuch in England betreffend. Es wurde ihm ein Angebot von 300 Guineen gemacht, wofür er die Leitung von zwei, eigens für die Gesellschaft zu componirenden Symphonien zu übernehmen habe. Er stellte jedoch seine Forderung auf 400 Guineen, wovon 150 vorauszubezahlen. Die Gesellschaft wiederholte das frühere Angebot, doch ohne Erfolg, da Beethoven unterdessen die Idee, England zu besuchen, aufgegeben hatte. 1819 ward die grosse Arie »Ah perfido« von dem berühmten Tenor Braham gesungen. Im Jahre 1825 wurde zum ersten Mal in England Beethoven's 9. Symphonie aufgeführt und zwar am 21. März unter Sir George Smart. Sie war folgendermaassen im Programm aufgeführt: *»New Grand Characteristic Sinfonie M. S. with vocal finale, the principal parts to be sung by Madame Caradori, Miss Goodall, W. Vaughan, and Mr. Philipps; composed expressly for this Society.«*

Die Gesellschaft hatte Beethoven für die Composition einer neuen Symphonie 50 Pfd. Sterl. angetragen, unter der Bedingung, dass sie im Monat März des nächsten Jahres abgeliefert werde und dass sie, 18 Monate nach dem Empfang, freies Eigenthum des Componisten bleibe. Die Summe wurde sogleich vorgestreckt, doch verzögerte sich die Absendung des Werkes lange bis nach der festgesetzten Zeit und sogar, bis sie bereits in Wien (7. Mai 1824) in einem grossen Benefiz-Concerte Beethoven's, der dabei zum letzten Mal öffentlich vor dem Publikum erschien, aufgeführt worden war. Es wird Niemand so vermessen sein, den grossen Meister deshalb einer absichtlichen Vernachlässigung anzuklagen, ihn, der damals so namenlos schwer niedergebeugt war.

Die erste Aufführung war nicht glücklich. Ein Werk — so neu und wunderbar, unsere vollste Aufmerksamkeit so ganz ungewöhnlich in Anspruch nehmend, dabei so schwierig für die Ausführenden, konnte unmöglich sogleich verstanden werden. Obgleich der Dirigent bei einem Besuch in Dresden seine Reise bis Wien ausdehnte, um mit Beethoven persönlich sich über das Werk besprechen zu können, wurde doch vorderhand kein weiterer Versuch damit gemacht. Erst im Jahre 1837 wagte man sich wieder an die Aufführung, diesmal mit mehr Erfolg; es wurde dann noch bis 1854 fünfmal wiederholt. 1840 spielten Liszt und Ole Bull die Kreutzer-Sonate; 1844 wurde die grosse Leonoren-Ouvertüre zum ersten Mal gegeben; 1844 spielte der damals 13jährige Joachim bei seinem ersten Auftreten in England das Violinconcert Op. 61; zugleich spielte Mendelssohn das Clavierconcert in G und brachte einen Theil der Musik zu den »Ruinen von Athen«. 1846 wagte man sich an die »Missa solennis«, die Soli gesungen von den Damen Cl. Novello, A. und M. Williams und Steele; den Herren Lockey, R. Costa, F. Lablache und A. Novello. Dass das Riesenwerk nicht sogleich seinem vollen Werthe entsprechend aufgefasst werden konnte, wird nicht verwundern. (Auch in Exeter Hall wurde es später zweimal gegeben.) 1843 wurde ferner noch die Phantasie für Pianoforte, Chor und Orchester und 1853 die Cantate »Preis der Tonkunst« gegeben und 1856 spielte Mad. Schumann das Clavierconcert in Es.

Beethoven hatte kurz vor seinem Tode 1827, niedergebeugt von Kummer und schwerer Krankheit, durch Vermittlung von Moscheles und dem durch seine Thätigkeit für musikalische Kunst bekannten Harfenfabrikanten M. Stumpf, seine Zustimmung zum Arrangement eines Benefiz-Concerts für ihn gegeben. Die *philh. Soc.* sandte ihm 100 Pfd. St., bei deren Empfang er in einem Briefe an Moscheles (dat. 18. März) nebst seinem Dank sich verbindlich machte, nach seiner Genesung irgend ein grösseres Werk für die Gesellschaft zu schreiben. Acht Tage nach Absendung dieses Briefes schloss sich das Auge des grossen Meisters für immer! —

(Schluss folgt.)

Berichte.

Wien. ✕ Das bedeutendste musikalische Ereigniss der laufenden Concertsaison war unbestreitbar die Aufführung von Schumann's Musik zu den »Faustscenen« im ersten ausserordentlichen Gesellschaftsconcert. Stockhausen sang den Faust (in der dritten Abtheilung den Doctor Marianus und Pater Seraphicus), Frau Dustmann das Gretchen, Panzer den Mephisto und Pater profundus. Auch die übrigen Soli waren entsprechend besetzt. Die Chöre führte der Singverein aus, und als Leiter des Ganzen stand Herbeck am Dirigentenpult. Der dritte Theil des Faust war schon einmal in den Räumen des grossen Redoutensaales einem dünne gesäeten Publikum vorgeführt worden; das grosse Werk kam diesmal vor einer dichtgedrängten Zuhörerschaft zur ersten Aufführung. Noch in der Generalprobe durfte man für den Erfolg der beiden ersten Theile bangen, während die günstige Aufnahme der dritten Abtheilung gesichert erschien. Aber der geistvolle, meisterhafte Vortrag Stockhausen's wirkte in dem ersten und namentlich auch in dem zweiten Theil sympathisch anregend auf die Zuhörer, dass diese sich über die bedenklicheren Stellen darin leicht hinweggehoben fühlten und der vollendeten Declamation des Sängers mit fortan wachsendem Interesse lauschten. Die rein musikalische Pracht der dritten Abtheilung war vollends geeignet, die allgemeine Befriedigung zum Entzücken zu steigern, und der Eindruck, den das trefflich ausgeführte Werk nach dem Ausklingen der letzten Akkorde zurückliess, lässt sich nur der tiefen Erregung vergleichen, in welche seiner Zeit die erste Aufführung von Schumann's »Manfred« das hiesige Concertpublikum versetzt hat. Sollte die »Johannes-Passion« von gleichem Erfolg gekrönt sein, so darf der Musikverein auf dieses Jahr als das reichste und bedeutendste seit seinem Bestehen zurückblicken.

Im vierten philharmonischen Concert kam als Novität das Adagio (Gretchen) aus der Faustsymphonie von Liszt zur Aufführung und errang einen sogenannten Ehrenerfolg. Dieser Satz, der schönste der Symphonie, ist unläugbar eines der musikalisch befriedigendsten Orchesterstücke dieses Componisten. Die Themen sind schön und sangbar, das Ganze edel und stimmungsvoll gehalten, die Instrumentirung geistreich; es fehlt eben nur Eines: die wahrhaft schöpferische Kraft, und dieser Mangel an Erfindung lässt auch eine eigentlich künstlerische Befriedigung über das Gehörte nicht aufkommen; auch würde das Musikstück als solches gewinnen, wenn es nicht über die Gebühr in's Breite ausgesponnen wäre. Die Coriolan-Ouvertüre, Sinfonia eroica und Hebriden-Ouvertüre bildeten die übrigen Theile des Programms. Auch in dem Concert des Claviervirtuosen Carl Tausig figurirte der Name Liszt zweimal auf dem Programm und zwar mit dem (hier schon bekannten) Clavier-Concert in Es und dem Capriccio über Motive aus: »Die Ruinen von Athen«. Der Concertgeber spielte diese zwei Virtuosenstücke mit staunenswerther Bravour, dabei aber auch mit wohlthuendem Maasshalten, wie ihm dies früher nicht eigen war. R. Wagner dirigirte in demselben Concert die »Freischütz-Ouvertüre, die, mit Schwung und feinster Nüancirung ausgeführt, schöne Wirkung machte. Neben dieser kamen unter Wagner's Leitung noch das Vorspiel und der Schlusssatz aus »Tristan und Isolde«, das »Schusterlied« des Hans Sachs, und das (schon bekannte) Vorspiel zu den »Meistersingern von Nürnberg« zur Aufführung, so dass eigentlich Rich. Wagner und nicht Tausig

als Concertgeber in erster Reihe stand. Das Vorspiel zu »Tristan und Isolde« war schon vor einer Reihe von Jahren im hiesigen Operntheater gegeben worden, ohne Anklang zu finden. Diesmal wurde es von dem Orchester ungleich besser ausgeführt, erzielte aber ebensowenig, als die Verklärung (Schlusssatz), bei dem unbefangenen Theil des Publikums einen nennenswerthen Erfolg. Die von Wagner beliebte Methode, ein kleines Motiv durch das allmälige Herbeiziehen der verschiedenen Instrumente ohne Gegensatz, ohne Rast und Ruhepunkt sich in's Unendliche fortsetzen und anschwellen zu lassen, bis die höchste Steigerung erreicht ist, von welcher es dann wieder bergab geht, und das Tonstück am Schluss im pianissimo ausklingt, ist auch in diesen beiden Orchestersätzen angewendet. Die Musik schliesst sich in ihren Windungen und Verschlingungen eng an das Wort des Programms an, dessen poetisch sein sollender Inhalt aber gerade in diesem Fall einen bedenklichen Bombast zur Schau trägt. In hohem Grad befremdend wirkte die Bizarrerie des von wuchtiger Begleitung beinahe erdrückten »Schusterliedes«. Herr Mayerhofer, der es vortrug, kämpfte mit aller Kraft gegen die Last der Instrumentirung, und hatte die Genugthuung, das Lied wiederholen zu dürfen. Wagner wurde von seinen Verehrern mit rauschendem Beifall empfangen und am Schluss wiederholt gerufen.

Leipzig, 29. Januar. *S. B.* Das gestrige fünfzehnte Abonnement-Concert war in der Weise zusammengestellt, dass es mit einer Haydn'schen Symphonie (B, Nr. 12 der Breitkopf und Härtel'schen Partitur-Ausgabe) begann und mit einer Schumann'schen (ebenfalls in B) schloss. Die zweite und die vorletzte Nummer bestand aus je einer concertanten Clavierpièce (Concertstück von Weber, dann das selten gehörte Rondo brillant in Es mit Orchester von Mendelssohn). Zwischen diesen beiden in der Mitte stand endlich eine nachgelassene Ouvertüre von Norbert Burgmüller. Mit einem solchen Programm kann man nur ganz einverstanden sein. Die Pianoforte-Pièçen wurden von Herrn Wilhelm Treiber aus Graz gespielt, einem jungen Pianisten von grosser Fertigkeit, perlendem Anschlag, und einem lebendigen, von den gangbaren Unarten freien Vortrag, der nur bei sinnigen Stellen mehr Wärme und feinere Nüancirung zu wünschen übrig lässt. Das Mendelssohn'sche Rondo trug ihm mehr Beifall ein als das Weber'sche Concertstück, obgleich diese letztere Leistung in mancher Beziehung Anerkennung verdiente, während bei dem Rondo einige Solostellen etwas trocken erschienen. Zu loben ist jedenfalls, dass Herr Treiber der Würde des Gewandhauses gerecht wurde und keine Compositionen von geringem Werth hinein brachte. — Die Ouvertüre von N. Burgmüller ist ein tüchtiges Werk, correct und logisch im Bau, melodisch, wirksam instrumentirt. — Ueber die Haydn'sche Symphonie wollen wir bemerken, dass sie recht fein und schön gespielt wurde, bis auf das Finale, das wieder einmal übertrieben schnell war. Was würde wohl Papa Haydn zu solcher Ausführung seiner Sätze sagen? Zuerst würden ihm wohl die Haare zu Berge steigen, dann am Schluss würde er vielleicht den trefflichen Musikern, die das Stück so durchzuführen vermochten, ein Bravo klatschen, schliesslich aber doch finden, dass das Zeitalter des Dampfes seinen gemüthlich-launigen Intentionen zu nahe trete. — Die Schumann'sche Symphonie endlich schien uns sorgfältigerer Proben zu bedürfen; es klappte nicht Alles mit vollkommener Präcision, und das Tempo des Finale erschien uns ebenfalls überstürzt.

Miscellen.

Ernst August und die Comödianten.

1735 und 1747.

Mitgetheilt von Ernst Pasqué.

Ernst August, der Grossvater Carl August's von Weimar, war ein abgesagter Feind des Comödienwesens und seiner armen Vertreter. — Wie der bekannte Principal Lorenz, welcher sich 1738 in Hamburg aufhielt und seiner Bande die Bezeichnung »Hochfürstl. Weimarisch Hof-Comödianten« beilegte, zu diesem Titel gekommen, bleibt ziemlich räthselhaft. Wenn Lorenz sich ihn nicht widerrechtlich, aus eigener Machtvollkommenheit angeeignet — was allerdings sehr leicht möglich sein könnte —, so muss er wohl die Erlaubniss ihn zu führen in frühern Zeiten von Ernst August, oder auch wohl gar von dessen, 1728 gestorbenen Oheim und Mitregenten Wilhelm Ernst erhalten haben. — Die Nachrichten über Comödianten und Wandertruppen aus der Zeit Ernst August's sind deshalb äusserst spärlich. Ich habe nur eine einzige auffinden können. *) Dafür aber existiren mehrere Verordnungen des Herzogs gegen das Comödienwesen, wovon zwei gar nicht uninteressant und wohl der Mittheilung werth sein dürften. Die erste, eine wahrhaft geharnischte, ist aus dem Jahre 1735 und lautet:

»Veste, hochgelahrte Räthe, liebe Getreue! Wir mögen Euch nicht bergen, wasmaassen Wir in dem wohlgegründeten Argwohn stehen, als ob unter dem Nahmen derer Comödianten, Seiltäntzer, Taschenspieler, Zahnärtzte und Tyroler Handelsleuten, so wohl viele Spitzbuben, auch Andere, deren Bemühung nur dahin gehet Leute von unserer Garde zu verführen, mitunter passiren. Nachdem Wir nun diesem Uebel vorzukommen entschlossen, als wollen Wir dass von dato an kein Comödiant, Seiltäntzer, Taschenspieler sich über eine Nacht in Unsern Landen aufhalte. Was aber die Zahnärtzte und Tyroler anlanget, so soll solchen zwar erlaubet sein Zwey Tage an einem Ort zu bleiben, der Wirth aber desto fleissiger auf solche Leute Acht haben, wiedrigenfalls und dafern ein Wirth dergleichen länger beherbergt, er ohne Gnade in's Zuchthauss gebracht werden soll. Als begehren Wir hiermit gnädigst, Ihr wollet dieses in Unsern sämmtlichen Landen das nächste publiciren und allen Gerichten, Obrigkeiten und Stadträthen diesfalls die geschärfte Verordnung ertheilen und Ihnen dabey wissend machen lassen, dass sie, wenn sie hoc in passu nicht erst scharfe Aufsicht und Visitationes hielten, mit 100 Ducaten Strafe angesehen werden sollen. An dem geschiehet Unsere Meinung, und bleiben Euch in Gnaden beygethan.

Geben Weimar den 5. Janu. 1735.

Ernst August.«

---

*) 1738 war in Weimar eine Wandertruppe unter dem Principal Johann Ferdinand Beck anwesend, deren Mitglieder sich »Hochfürstl. Waldeckische priviligirte Hof-Comödianten« nannten. Sie feierten am 19. April jenes Jahres den Geburtstag Ernst August's durch einen »musikalischen Prolog« betitelt: »Das wahre Bild der Tugend mit dem Bilde des Martis, oder die glückwünschende Fama«, worauf »eine aus dem Römischen Archiv sehenswürdige Haupt- und Staats-Action« folgte: »Die auf dem Capitolio zu Rom Triumphirende Asträa, mit Hans Wurst, einem lustigen Römer«. Der Prolog war eine förmliche Oper mit etwa 20 verschiedenen Arien, auch Duetten, Recitativen und Chören. Apollo, Fama, Bellona, Mars, der Friede, Cupido, Charitas und Livona waren die agirenden Personen. Der Schauplatz stellte vor: eine »angenehme Gegend mit vielen illuminirten Pyramiden«. Zum Schluss sangen sämmtliche Acteurs folgenden schönen Chorus:

»So leb grosser Herzog in Segen und in Glück,
Es treibet der Himmel was dich kränkt zurück.
Gieb Himmel Ernestum dein reiches Gedeihen,
Das wünschen wir Alle — mit fröhlichem Schalle,
So wird Sachsen-Weimar unendlich sich freuen!«

Diese Verordnung war an den Präsidenten und die Räthe der Stadt Weimar gerichtet, welche gewiss alles Mögliche aufgeboten haben mögen, um dem Willen des gestrengen Herrn nachzukommen. Der Befehl wurde im ganzen Lande bekannt gemacht und die angedrohten 100 Ducaten Strafe trugen wohl viel dazu bei, dass derselbe auch vor der Hand überall auf's Strengste durchgeführt wurde. Den armen Kindern Thalias blieb von nun an das Weimarische Land ein verschlossenes Paradies. Nach und nach muss aber besagte fürstliche Verordnung nicht mehr so strenge beachtet und gehandhabt worden sein, denn hie und da liessen sich wieder die verfehmten Comödianten, Seiltänzer und andere derartige fahrende Leute im Lande blicken, bis sie endlich sogar wagten, ihre verbotenen Künste auf dem Marktplatz der Residenzstadt Weimar zu zeigen. Da aber wurde der Herzog böse, um so mehr, als just Hof- und Landestrauer war, und nun erliess er das folgende Rescript:

»Veste und hochgelahrte Räthe, liebe Getreue! Es wird Euch zweifelsohne bekannt seyn, dass Wir auf das nachdrücklichste befohlen, dass ohne Unser Vorwissen und Erlaubniss keinerley Comödianten, Seil-Täntzer und dergleichen Leuthen in Unsern Landen zu spielen und auszustehen erlaubet werden solle. Wann Wir nun sehr missfällig vernommen, dass eine Weibs-Persohn in Husaren-Kleidung, auch Andere, in Unserer Residenz und auf dem Markte zu Weimar öffentlich ausgestanden und Comödien mit ihren Leuthen gespielet haben, welches anietzo um so ungebührlicher, als gegenwärtig die Landestrauer angeordnet ist. Als begehren Wir hiermit gnädigst ihr wollet dem Stadtrath zu Weimar dahin anhalten dass selbiger sofort angebe wer diesen Leuthen auszustehen und Comödien zu spielen erlaubet, oder es ihnen zu thun befohlen habe, und soll für's Künftige keinem Menschen ohne unsere speciale Erlaubniss dergleichen Ausstehen oder anderweits Comödien- Taschen- und anderes Spielen auf der Strasse oder in Häusern zu treiben bei Vermeidung schwehrer Strafe, gestattet werden, weilen diese Leuthe nur das Geld unnützer Weise aus dem Lande schleppen.

Datum Eisenach den 26. Juni 1747.

Ernst August.«

Diese Verordnung lautete lange nicht so strenge wie die früher mitgetheilte; der Herr war alt und recht hinfällig geworden; auch kam er zu jener Zeit selten nach Weimar, denn er lebte damals fast nur in Eisenach, wo er auch am 19. Januar des folgenden Jahres, 1748, starb. Das Verbot, Comödianten in Weimarischen Landen einzulassen, mag wohl noch fortbestanden haben, doch kam es aller Wahrscheinlichkeit nach nicht mehr zur Anwendung, bis endlich 1756 der Bann durch den jungen Hof vollständig aufgehoben wurde und nach langer Zeit wieder die erste deutsche Schauspieltruppe in Weimar einzog, und zwar diesmal sogar direct in das fürstliche Schloss.

Die Stätte, die sich so lange gesträubt, die deutsche Schauspielkunst und ihre Jünger aufzunehmen, oder auch nur in der Nähe zu dulden, wurde von nun an ihre freundlichste, treueste Pflegerin. Und wie reich, wie überreich hat die Kunst ihr gelohnt! Hoch über alle andern Städte im deutschen Vaterland hat sie das kleine Weimar erhoben und ihm ein bewunderndes Andenken gesichert für alle Zeit!

Nachrichten.

Die Verlagshandlung Cramer und Beale in London beabsichtigt ein Unternehmen zu gründen, das für diese Stadt sehr wichtig werden kann, nämlich Orchesterconcerte, in welchen nur Symphonien, Ouvertüren und Concertstücke zur Aufführung kommen und wobei ganz besonders neuere oder noch ganz unbekannte Werke berücksichtigt werden sollen. O. Manns wird dirigiren und man hofft schon im Februar damit beginnen zu können.

In Hamburg fand am 19. Jan. ein Concert der Singakademie statt, in welchem unter Mitwirkung des Herrn Stockhausen eine Bach'sche Cantate »Wachet auf ruft uns die Stimme« (uns ist keine Cantate dieses Namens bekannt. D. Red.), und der 3. Theil der Schumann'schen Faust-Scenen aufgeführt wurden. Frau Schumann spielte in demselben Concert Beethoven's Chor-Phantasie.

Beethoven's 9. Symphonie kam im 5. Abonnement-Concert in Hannover unter Direction von Joachim und unter Mitwirkung der Damen Caggiati und Joachim, dann der Herren Gunz und Bletzacher zur Aufführung.

Der Rühl'sche Verein in Frankfurt a. M. führte am 16. Januar Bach's Weihnachts-Oratorium auf, wobei die Soli von Frl. Richter aus Stuttgart und den Herren Baumann und Hill gesungen wurden.

Die Mannheimer »Tonhalle«, das Institut für Preiscompositionen, ist eingegangen.

Bei dem diesjährigen Händel-Feste in London soll »Jephtha« aufgeführt werden.

In einem Concert, welches Frau Schumann in Köln gab, spielte sie u. A. auch mit Hiller die D dur-Sonate für 2 Claviere von Mozart.

Am 8. »Productionsabende« des Dresdner Tonkünstler-Vereins wurde ein *Concerto grosso* in F-dur von Händel (Nr. 4 der »Oboen-Concerte«, componirt 1717—1720 für Canons) aufgeführt. C. Banck lässt sich im Dresdner Journal mit sehr warmen Worten über dasselbe aus. — Im 5. Abonnement-Concert der kgl. Capelle daselbst wurde eine Symphonie in C-moll von Fritz Spindler zu Gehör gebracht.

In den beiden ersten Musikvereins-Concerten in Innsbruck wurden u. A. Beethoven's B dur- und Mozart's G moll-Symphonie gespielt. Gluck's Ouvertüre zur »Iphigenie in Aulis« vermochte das Publikum nicht anzuregen. Das Oratorium schweigt noch immer, dafür wird in den Concerten viel Concertantes auf Blasinstrumenten vorgetragen.

Opernnachrichten. In Mainz ist eine romantisch-komische Oper von Richard Genée, »Rosita« betitelt, mit äusserlich günstigem Erfolg in Scene gegangen. — Das Süjet der neuen Oper von Auber: »*La fiancée du roi de Garbe*« besteht in Kürze darin, dass der König von Algarbien sich mit der Tochter des Sultans von Alexandrien vermählen will und seinen Neffen dahin schickt, sie zu holen. Als Hochzeitsgeschenk sendet er ein verzaubertes Perlenhalsband, welches die Eigenschaft hat, dass bei jeder Untreue der Besitzerin eine Perle sich verliert. Die Braut übergiebt es bei der Abreise an Figarina (in des Neffen Gefolge und dessen weiblicher Barbier), die aber das anvertraute Gut schlecht verwaltet. Nach vielen Anfechtungen auf der Reise kommt man mit sehr wenig Perlen am Ziel der Reise an, worüber der König in Wuth entbrennt, jedoch von Figarina besänftigt wird. Der Neffe, schon früher in die Braut verliebt, heirathet diese, der König aber die Figarina! — Ueber Perfall's Oper »Das Conterfei« befindet sich die Redaction dieser Blätter in einiger Verlegenheit. Während unser Münchner Berichterstatter nämlich eine vernichtende Correspondenz eingesendet hat, finden wir in mehreren Münchner Blättern theils enthusiastische Lobeserhebungen, die uns freilich am wenigsten imponiren, aber in andern auch wieder ruhige Aeusserungen, die offenbar durch das Bestreben nach Gerechtigkeit dictirt sind. Wir werden in der nächsten Nummer sowohl den Bericht unseres Correspondenten (in gemässigterer Fassung), als auch den Bericht der Isar-Zeitung veröffentlichen. Die Oper soll übrigens bei der dritten Aufführung bei vollem Hause mit entschiedenem Beifall aufgenommen worden sein.

Die Gesellschaft der Conservatoriums-Concerte in Paris hat Herrn Hainl, Director des Orchesters der grossen Oper, zu ihrem Dirigenten gewählt.

Auf dem Gumpendorfer Friedhofe in Wien soll J. Haydn ein Monument gesetzt werden, bestehend aus seiner in Metallguss ausgeführten lebensgrossen Statue.

In Berlin erscheint seit Neujahr ein neues Blatt: »Die Fackel«, Wochenschrift zur kritischen Beleuchtung der Theater- und Musikwelt, redigirt von Alex. Meyen. Um den Charakter des Blattes zu bezeichnen, genügt die Mittheilung, dass dieses Blatt mit einer Theater- und Musik-Agentur verbunden ist, und dass die musikalischen Hauptmitarbeiter die Herren v. Bülow und Weitzmann sind.



Briefkasten der Redaction.

D. in *B.* Wir erwarten nun zunächst B—l. Die Kürzung haben Sie uns wohl nicht übel genommen. Der Gegenstand war des Raums nicht werth. — *C.* in *B.* Mit Dank erhalten. — *P.* in *D.* Die Aufsätze sind auf Buchhändlerweg an Sie abgegangen. — *E.* in *W.* Das Opus ist uns schon einmal zugeschickt worden; eine Musikzeitung kann aber damit nichts anfangen. — *E. N.* in *J.* Bei dem B.'schen Quartett handelt es sich jedenfalls in erster Linie um die Composition.

Berichtigungen.

In der vorigen Nummer Seite 70 Zeile 7 war Rousseau's Todesjahr mit 1775 angegeben. Das war ein *lapsus memoriae*; es muss 1778 heissen. — Der Verfasser von »Musikleben in London« bittet in Nr. 4 S. 44 Zeile 9 v. u. zu lesen: am 2. Juni Laub, und am 23. Juni und 7. Juli wurde von Joachim, Laub, Molique und Piatti — gewiss einem seltenen Verein ausgezeichneter Kräfte — Ernst's Quartett aufgeführt. Joachim spielte dessen Elegie. — Endlich muss es in Nr. 3 Seite 58 Zeile 2 statt Clavierconcerte Clarinettconcerte heissen.

ANZEIGER.

Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Selmar Bagge.

Leipzig, 10. Februar 1864. **Nr. 6.** Neue Folge. II. Jahrgang.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.
Preis: Jährlich 5 Thlr. 10 Ngr. Vierteljährliche Pränumeration 1 Thlr. 10 Ngr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr.
Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Inhalt:

Die poetische und musikalische Lyrik des deutschen Volkes.

[] Unter dieser Ueberschrift brachten die »preussischen Jahrbücher« in den Juni- und Juliheften des Jahrgangs 1863 zwei Artikel von Fr. Hinrichs, deren Anzeige seitens dieses Blattes sich leider ungebührlich verzögert hat, auf die wir aber noch jetzt nachträglich zurückkommen müssen. Sie sind nämlich auf Veranlassung der beiden neuesten Werke über das deutsche Lied von A. Reissmann und Dr. K. E. Schneider, und zwar in ausdrücklichem Gegensatz zu deren theils »flüchtiger«, theils »unkritischer« Methode geschrieben und bezwecken, »die Grundzüge einer Geschichte des deutschen Liedes und die Gesichtspunkte in Kürze darzulegen, die für die Gliederung des Stoffes maassgebend sein möchten.«

Der entscheidendste Gesichtspunkt für die Eintheilung des Materials ist dem Verfasser der durchgreifende Gegensatz zwischen Volkslied und Kunstlied. Derselbe lässt sich auf den in allen Künsten nachweisbaren Gegensatz zwischen »volksmässiger« und »freier« Kunst zurückführen, besteht noch heute in vollster Schärfe und bedingt, da seine beiden Seiten »nebeneinander hinlaufende Entwicklungsreihen« bilden, für jede derselben eine besondere historische Methode. Weit klarer als seine Vorgänger scheint uns Hinrichs, wenn er unter Volksliedern »nur diejenigen Lieder« versteht, »die erweislich vom Volke gesungen worden sind, im Munde der Massen leben oder gelebt haben. Die mystische Vorstellung, als hätte die Menge in entlegenen Zeiten Melodien selbständig producirt . . . muss man einfach aufgeben.« Die Schilderung dieses Gegensatzes führt zu folgendem wichtigen Resultate: »Die Kunstübung der Massen in ihrer nationalen Eigenthümlichkeit anschaulich zu machen, fällt der allgemeinen Culturgeschichte zu, welche den Zusammenhang dieses Treibens mit der geistigen Bewegung nach allen Seiten hin aufzuweisen hat. Die Geschichte der Kunst im engeren Sinne hat die Entwickelung der Technik und die stete Erweiterung des ästhetischen Horizonts darzustellen und dadurch verständlich zu machen, wie sich — immerhin auf historischem Boden und beeinflusst von allen auf diesem thätigen Mächten — eine doch zugleich in sich geschlossene Kunstwelt mit eigenthümlichen Ansprüchen und Zielen organisch bilden konnte.«

Hiernach zerlegt denn der Verfasser seine Abhandlung in zwei Artikel, deren erster den Volksgesang darstellt, deren zweiter dann das Verhältniss der freien Kunst zu der volksmässigen und die besondere Entwicklung unserer poetischen und musikalischen Kunstlyrik bis auf die Gegenwart schildert. Es kann nicht die Absicht dieser Anzeige sein, durch weitläufige Excerpte die Lectüre des Aufsatzes überflüssig zu machen. Es ist dies bei der äusserst concisen Darstellung desselben auch gar nicht möglich. Der Verfasser berührt oft nur mit zwei Worten, aber in so erschöpfender Weise alle nur irgend wichtigen Momente der Entwicklung, dass hier höchstens die allerhauptsächlichsten Punkte angegeben werden können, auf denen uns die Bedeutung der Arbeit zu beruhen scheint; im Uebrigen muss der Leser auf das Studium derselben hingewiesen werden. Ein gewisses Studium ist dabei nämlich unerlässlich, da der Verfasser das Thatsächliche überall voraussetzt und nur Grundzüge und charakteristische Gesichtspunkte zu geben beabsichtigt. Er will augenscheinlich nur das Gerüst für eine künftig auszufüllende specielle Geschichtsdarstellung aufführen; er steckt das Gebiet und die Grenzen einer solchen scharf ab.

Ausser der bereits erwähnten Sonderung der Gebiete ist von besonderer Wichtigkeit die genaue Rücksichtnahme auf die Entwicklung der Poesie und des allgemeinen Culturlebens, wodurch die Musik und das Lied insbesondere aus dem engen Horizonte ästhetischer Beurtheilung hinweggenommen und in den vielgegliederten geschichtlichen Organismus des nationalen und des allgemeinen öffentlichen Lebens eingeordnet wird. Wir sehen daher den Verfasser niemals auf blos ästhetische oder formelle Gründe hin ein Urtheil fällen, — was z. B. Reissmann fast durchgängig thut — sondern er ordnet seine eigene Ansicht ganz den Thatsachen des Geschichtsverlaufes unter, welchen er als ein zusammenhängendes, in sich abgerundetes und überall motivirtes Ganze zu erfassen und darzustellen weiss, dem sich auch alles Einzelne ganz wie von selbst einzufügen scheint. Im Leben ist es ja wirklich so, aber die Grundrichtungen der Zeiten und ihrer künstlerischen Abbilder so zu erfassen, dass die Geschichtsschreibung im Stande ist, das Einzelne mit dem Allgemeinen in eine wahrhaft lebendige Wechselbeziehung zu setzen — das setzt nicht blos einen gründlich gelehrten Kenner der Musikentwicklung, sondern einen tieferen Geist mit umfassendem und divinatorischem Geschichtsblick voraus. Hinrichs beherrscht das Gebiet mit grosser, scheinbar spielender Sicherheit. Mögen ihm die Historiker vielleicht hier und da einen Irrthum nachweisen können, mag man im

Einzelnen seine Ansicht nicht theilen — um den Ueberblick des Ganzen, die Charakteristik der einzelnen Epochen, namentlich um die meisterhafte Parallele zwischen der modernen poetischen und musikalischen Lyrik möchten ihn doch wohl Viele, die gegenwärtig über Musik schreiben oder reden, zu beneiden haben. Hinrichs operirt nie mit jenen gebräuchlichen und gangbaren Wendungen, die man immer von Neuem modificirt, um die Unfähigkeit, neue Gesichtspunkte zu entdecken, zu bemänteln; er geräth nie in künstlerisches Pathos, um dadurch den Leser einzuschläfern, damit er nicht nach wissenswürdigeren Punkten frage. Hinrichs erzählt und schildert ganz ruhig und nüchtern, weiss aber mit so ausgezeichnetem Feinsinn immer das Charakteristische und Sachgemässe zu treffen und dasselbe so anschaulich vorzuführen, dass man die Abhandlung immer wieder mit neuer Befriedigung liest, immer wieder Neues entdeckt, das Einzelne richtiger würdigt, überall durchdachte Klarheit und in sich zusammenstimmenden Plan auffindet. Die Arbeit scheint eine langsam gereifte, deshalb aber um so dauerhaftere und gehaltvollere Frucht mannigfaltiger und weitverzweigter Studien zu sein. Uns hat die öftere Lectüre derselben an vielen Stellen den Eindruck gemacht, als wäre der Verfasser ganz besonders dazu befähigt, ein recht dringendes Bedürfniss unserer Zeit zu erfüllen, nämlich ein gutes Compendium der allgemeinen Musikgeschichte zu schreiben. Möchten ihn die immensen Schwierigkeiten einer solchen Arbeit nicht abschrecken, er scheint ganz der Mann dazu, sie zu überwinden.

Um von dem Verlauf der Abhandlung eine, wenn auch nur ganz oberflächliche Andeutung zu geben, sei bemerkt, dass der erste Artikel, der den volksmässigen Gesang behandelt, etwa 4 Hauptepochen unterscheidet. Zuerst die Zeit, wo das ganze musikalische Treiben — wenige isolirte theoretische Grübler ausgenommen — vom Volke gehandhabt wird. Der schon damals in der Poesie hervortretende Gegensatz zwischen höfischer und volksthümlicher Kunst ist für die Musik noch nicht vorhanden. Aus dem, was über diese dunklen Zeiten bisher ermittelt ist, lässt sich ungefähr folgern, dass die Musik sich ängstlich an das Wort anschloss und dem Choralgesang, mit welchem sie die Basis der Kirchentöne gemein hatte, sehr ähnlich war. Die allmälig sich bildende Strophenform, der Reim, der Refrain in der Poesie wurden auch für die Musik wesentliche Grundzüge. Durchbildung der Metrik, geordneter Rhythmus war nicht vorhanden. Eine ausgebildetere musikalische Technik beginnt erst mit den letzten Zeiten der Minnesänger, aber noch ohne bewussten Gegensatz zur volksmässigen Kunstübung; viele Minnelieder sind vielmehr in das Volk übergegangen, ohne aber dessen Kunst zu ändern. — Eine zweite Gruppe bilden die eigentlichen Volkslieder, deren Blüthe in das 15. und 16. Jahrhundert fällt. Die wichtigste musikalische Errungenschaft, welche wir denselben verdanken, ist das moderne Tonsystem. »Die Massen lernten durch die fortgesetzte Uebung der Kunst mehr und mehr musikalisch h ö r e n.« — Der choralartige, dem Rhythmus des Textes untergeordnete Gang blieb noch lange Zeit in Geltung, »nur in vereinzelten Tanzweisen mag der Menge die Natur des musikalischen Rhythmus in unbewusster Einhaltung gleichmässigen Taktes hin und wieder schon früh aufgegangen sein.« — Während die Meistersängerei keinen Fortschritt über die Errungenschaften der Minnesänger hinausthut, bildet der protestantische Kirchengesang die dritte, höchst bedeutsame Epoche des volksmässigen Gesanges. »Die kirchliche Lyrik etwa bis auf Gellert herunter ist als die eigentliche Nachfolgerin des älteren Volksgesanges zu betrachten.« — Je mehr aber die Kirche den Volksgesang pflegte, in Zucht nahm und veredelte, um so natürlicher bildete sich dieser kirchlich-volksthümlichen Kunst gegenüber eine neue Phase des weltlichen Volkslieds. Mit der neuen Gliederung der Gesellschaft in der Reformationszeit, wo sich namentlich der Bürgerstand in gesonderte Gruppen zersplittert, verliert denn auch das weltliche Volkslied seinen universalen Charakter und wird zum Landknechts-, Burschen-, Jägerliede u. s. w. Dieses sogenannte »Gesellschaftslied« spiegelt im Ganzen doch nur die »Zeit des Verfalls« ab. Der ältere Volksgesang zieht sich in die Gebirgsgegenden zurück. Dies sind die wichtigsten Elemente, mit denen die mündliche Tradition — durch fliegende Blätter lebendig erhalten — bis in unsere Tage hinein schaltet. Die productive Kraft war bis zu unserer grossen Literaturepoche in stetem Abnehmen und nur in Zeiten, wo eine grosse Noth ihre einigende Macht übte, entstanden Volkslieder im alten, ächten Sinne. — Auch die Melodien nehmen bis in die Gegenwart hinein ein »zahmes, gesetztes, gemüthlich-beschränktes Wesen« an. Besonders unglückliche Versuche sind die sogenannten »volksthümlichen Lieder« des vorigen Jahrhunderts, die grossentheils aus künstlicher Herablassung zu dem aufklärungsbedürftigen »Pöbel« entstanden und denen gegenüber es nur einzelnen Gedichten von Hölty, Claudius, Bürger, Mahlmann, Arndt, Uhland, Körner u. s. w. gelang, auf Zeiten weitere Kreise zu fesseln. Das Wichtigste dabei ist, dass für die Menge wieder die Einheit von Poesie und Musik hergestellt ist, dass wie in alter Zeit die Lieder nur mit ihrer Melodie verbreitet werden, und dass hierauf das gleichmässige Bestreben aller neueren Lyriker, m u s i k a l i s c h zu dichten, zurückgeführt werden darf.

Der zweite Artikel weist nun weiter nach, wie zwar die eigentliche »Kunst« zu keiner Zeit das Volkslied gänzlich aus den Augen verlor, wie sie aber bis mitten in die classische Musikepoche des 18. Jahrhunderts hinein mit der Ausbildung grösserer Formen für die Lyrik beschäftigt war als mit dem unmittelbarsten und naturgemässesten Ausdruck derselben im Liede. Die Anfänge einer Sondergeschichte des deutschen weltlichen Kunstliedes verlegt der Verfasser daher erst in das 18. Jahrhundert, wo »Talente zweiten Ranges dem Idealismus der selbständig entwickelten, die nationalen Gegensätze in sich aufhebenden Kunst ein nationales Streben gegenüber stellten.« Erst von da ab gewinnt das Lied »eine besondre, in sich geschlossene Entwickelung« neben der der grösseren Kunstformen. Allein auch diese ersten Bestrebungen, so wichtig sie namentlich im Opernliede wurden, — sie waren doch nur Vorbereitungen oder belehrende Experimente für die selbständige Begründung einer »m o d e r n e n L y r i k«, die als Fortsetzung der classischen Musik »bei den Traditionen derselben anknüpft und mit dem vollsten Ernste ächt künstlerischen Strebens den Versuch macht, durch ebenbürtige Leistungen im Gebiete der bisher vernachlässigten Lyrik das der Gesammtkunst zu erweitern.« — Sie nimmt alle bisher errungenen Kunstmittel auf, bildet sich aber einen n e u e n Styl. Das ältere Volkslied bleibt Vorbild, sein Schema bildet aber nur die Grundlage freierer Structuren, die Beziehung zur Poesie wird immer intimer.

Nach einer Schilderung des persönlichen, individuellen Charakters der neueren poetischen Lyrik seit Klopstock giebt der Verfasser zuerst die allgemeine Grundrichtung und die charakteristischen Eigenthümlichkeiten der musikalischen Lyrik (wovon natürlich die Unmasse der charakterlos zwischen volksmässiger und freier Kunst stehenden Modepro-

ductionen ausgeschlossen ist) und wendet sich dann endlich zu den vier Hauptvertretern derselben, Mendelssohn, Schubert, Schumann und Franz, in deren Werken er einen innern Fortschritt sich vollziehen sieht, der den Hauptphasen der poetischen Entwicklung in merkwürdigem Parallelismus zur Seite geht, und der schliesslich bei Rob. Franz wieder deutlich an die Anfänge des volksmässigen Gesanges erinnert; so dass sich also das ganze von dem Verfasser durchmessene Gebiet als eine Art Kreislauf abschliesst; nur unter der wesentlichen Beschränkung, dass zuletzt die Kunst nicht zur unmittelbaren Natürlichkeit zurückgekehrt, sondern zur idealen Verklärung derselben geworden ist.

Mögen diese wenigen Andeutungen auch nachträglich nicht ganz überflüssig sein, um die Abhandlung unsern Lesern recht dringend zu empfehlen.

Kritische Anzeigen.

Mehrstimmige Gesänge.

A. Für Sopran, Alt, Tenor und Bass.

Euterpe. Sammlung mehrstimmiger Lieder für Sopran, Alt, Tenor und Bass, gesungen in den Aufführungen des Stern'schen Vereins. Berlin, Trautwein.

Aus dieser Sammlung liegt uns zum Berichte vor:
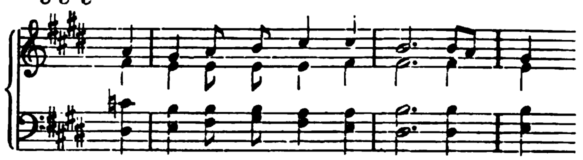
L. Schlottmann, »Im Wald im hellen Sonnenschein« von Geibel. Partitur 5 Sgr., Stimmen 5 Sgr.

—s. Die »Euterpe« enthält noch eine Composition desselben Textes von Louis Ehlert, welche vor der Schlottmann'schen den Vorzug vornehmerer Melodik und Declamation voraus hat. Dagegen zeichnet diese eine günstigere Tonlage und frischere Klangfarbe aus, während Ehlert seine drei Unterstimmen namentlich gegen den Schluss des Liedes in die Tiefe legt, wo sie ein dumpfes, dunkles Colorit haben im Widerspruch mit dem frischen Hauch, der durch das ganze Gedicht weht und sich im Schluss desselben gern nachhaltig geltend machen möchte. Das angezogene Lied von Ehlert liegt uns vor als Bestandtheil eines besondern von derselben Verlagshandlung herausgegebenen Heftes unter dem Titel:

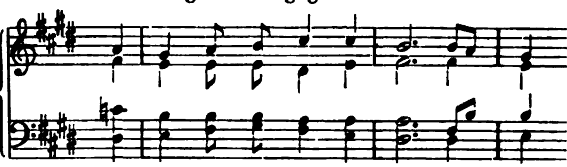
Louis Ehlert, Op. 28. Fünf Lieder für gemischten Chor, folgenden Inhaltes:

Nr. 1. Frische Fahrt: Laue Luft kommt blau geflossen. Partitur 2½ Sgr., Stimmen 5 Sgr.
- 2. Es wandelt was wir schauen. } Part. 5 Sgr.,
- 3. Im Wald, im hellen Sonnenschein. } Stim. 5 Sgr.
- 4. Das ist ein Flöten und Geigen. } Part. 7½ Sgr.,
- 5. Ueber allen Gipfeln ist Ruh. } St. 10 Sgr.

Nr. 1. Frische Fahrt und Nr. 2. Es wandelt u. s. f. ist auch in der »Euterpe« enthalten, wie das Titelblatt anzeigt. Die uns vorliegende Sonderausgabe enthält in zwei Heftchen Nr. 2—5. Nr. 1 scheint also ein drittes Heftchen für sich zu bilden. Von den vier übrigen Liedern heben wir Nr. 2 Es wandelt was wir schauen (in der vorliegenden Ausgabe als Nr. 1 bezeichnet) hervor. Es zeichnet sich durch melodischen edlen Fluss und den von ihm getragenen Ausdruck einer schönen, frommen Stimmung aus. — In dem Liede »Das ist ein Flöten und Geigen« von Heine stellt sich der erste Theil des Satzes im gebundenen Styl, nämlich als Durchführung einer Fuge dar. Es ist schwer zu errathen, was den Verfasser auf die Idee bringen konnte, den tollen Tanzlärm, dazwischen »die lieben Engelein schluchzen und stöhnen«, in diese anständigen Fesseln zu schlagen. Die Schumann'sche Auffassungsweise desselben Textes in seiner »Dichterliebe« scheint uns den Ausdruck des Sarkasmus über die Ironie des Schicksales besser zu bezeichnen. — Einer vom Verfasser beliebten Stimmführung, die dem natürlichen Fortgang widerstrebt, stellen wir unsern Vorschlag einer Aenderung gegenüber:



so Ehlert. Man vergleiche dagegen:



Das Goethe'sche »Ueber allen Gipfeln ist Ruh« entzieht sich in der wunderbaren Prägnanz und Kürze des Ausdrucks der musikalischen Form, die sich breiter entfalten muss, um eine Stimmung anzuregen, welche die Poesie oft mit einem einzigen Worte hervorbringt (»Balde!« u. dgl.). So oft das kleine Lied von Goethe auch componirt worden ist, so oft ist die Musik an der Grenzlinie gescheitert, welche sie von ihrer gedankenhaften Schwesterkunst trennt. Tritt zum Gesange das rein instrumentale Element, so liegt in diesem eine bedeutende Hülfe zur Unterstützung der Absicht des Musikers. Ehlert hat seine vier Stimmen fast wie Instrumentalorgane behandelt und die Harmonik seines Liedes auf bedenkliche Schrauben gestellt. Rein gesungen mag der Gesang seine träumerische Wirkung nicht verfehlen. Wie aber der Musiker mit dem Dichter sich abgefunden habe, das ist eine Frage, die zu den angedeuteten Bedenken sehr triftige Gründe giebt.

Carl Ecker, Op. 10. Sechs Lieder für gemischten Chor. Breitkopf und Härtel. Partitur und Stimmen 1⅚ Thlr.

Nr. 1. Märzlied. Linde Winde flüstern gar freundlich mir. J. N. Vogl.
- 2. Nun ist es Zeit. Derselbe.
- 3. Zur Osterzeit. Horch, wie nun in allen Landen. Desgleichen.
- 4. Mährchen-Idylle. Es blinkt der goldne Abendschein. Wilhelmine von Chezy.
- 5. Stille der Nacht. Messomer.
- 6. Der Liebe Leben. Fr. Rückert.

J. Muck, Op. 18. Drei Gesänge. Breitkopf und Härtel. Partitur und Stimmen 1 Thlr.

Nr. 1. Postillon Frühling. Der Frühling ist ein Postillon. L. Bauer.
- 2. Meeresabend. Sie hat den ganzen Tag getobt. Graf Strachwitz.
- 3. Herbstlied. Herbstlich bunte Tage. L. Bauer.

A. G. Ritter, Op. 22. Vier Lieder im Freien zu singen. Magdeburg, Heinrichshofen. Compl. 22½ Sgr. Partitur 8½ Sgr. à Stimme 3¾ Sgr. Partiepreis der vier Stimmen 9 Sgr.

Nr. 1. Nachtlied. Die Erde ruht. A. Mahlmann.
- 2. Waldvögelein. O. von Redwitz.
- 3. Lied. Herab von den Bergen zum Thale. Geibel.
- 4. Im Nachbargarten ein Blümlein knospt. (?)

A. G. Ritter, Op. 37. Drei Frühlingslieder. Magdeburg, Heinrichshofen. Compl. 17½ Sgr. Partiepreis der Stimmen à 1½ Sgr.

Nr. 1. Frühlingslied. Grünen und blühen. L. Rellstab.
- 2. Fernsicht unter den Linden. Mein Dach sind grüne Linden. K. R. Tanner.
- 3. Im Maien. Nun bricht aus allen Zweigen. J. v. Rodenberg.

Th. Täglichsbeck, Op. 45. Sechs geistliche Lieder für gemischten Chor. München, Falter und Sohn. Partitur 12½ Ngr. Stimmen 25 Ngr.
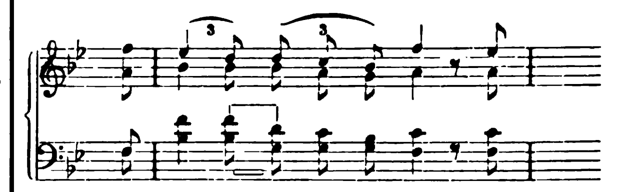
Nr. 1. Festlied. Hier stehen wir von nah und fern. A. Knapp.
- 2. Friede Gottes. Milder im Herzen. Derselbe.
- 3. Pfingstlied. Geist des Lebens, heil'ge Gabe. Desgl.
- 4. Abendlied. Glanz der ew'gen Majestät. Desgl.
- 5. Nothruf an Gott. Herr, der du bist vormals gnädig gewesen. (Aus Psalm 85.)
- 6. Confirmationslied. Kindlein bleibt Ihm. A. Knapp.

Im Namen der zahlreichen Chöre und kleineren Quartettgesellschaften Deutschlands begrüssen wir die vorstehenden Gesänge und Lieder als willkommenen Zuwachs an Material, dessen nicht leicht zu viel dargeboten werden mag, da der Bedarf des Neuen sich nie erschöpfen wird. Vom rein kunstgeschichtlichen Gesichtspunkte aus beurtheilt, muss das Verhältniss der Kritik zu neuen Erscheinungen freilich ein enger begrenztes werden. In diesem Sinne erleidet auch der Zuruf des Dichters:

»Singe wem Gesang gegeben
In dem deutschen Dichterwald«

eine erhebliche Einschränkung durch mancherlei »Wenn« und »Aber«.

Um ein Kunstwerk gleichsam als Individuum über die grosse Masse blossen musikalischen Materials zu erheben, muss es eben »anders« sein, als dieses. Es genügt nicht, dass es einen rechtschaffenen normalen Bau habe, wie ein Mensch auch durch seinen Leib allein noch keinen Anspruch machen kann auf besondern Werth und Würde. Der geistige Gehalt, welcher durch das leibliche Gehäuse hindurchscheint, die Willensrichtung, welche sein ganzes Sein und Wesen bestimmt, macht das seelische Individuum erst zu dem, was es ist und stellt es allen Andern als ein Einzelnes gegenüber. Ausser einigen der Lieder von Louis Ehlert haben wir diese Eigenschaften nur in den Liedern von J. Muck entdecken können und zwar vorzugsweise in den beiden letzten derselben. Muck belebt die beengte Form des Quartettsatzes nicht auf formalem Wege allein — denn in formaler Hinsicht sind auch die übrigen Lieder mit Geschick behandelt — sondern durch eine straffe und entschiedene Erfassung seines poetischen Gegenstandes, welche nicht etwa in einer angemessenen Melodie der Oberstimme hervortritt, die sich ausschliesslich dominirend über die andern drei Stimmen erhebt; sondern er achtet vielmehr seine vier Organe, denen er den musikalischen Ausdruck seines Stoffes anvertraut, als vier Charaktere, die sich nach Maassgabe ihrer wesentlichen Verschiedenheiten (Sopran, Alt, Tenor, Bass) je in ihrer Selbständigkeit an der Lösung derselben Aufgabe mit Hingebung betheiligen. Die eigentliche Bedeutung eines solchen vierstimmigen Ensembles kommt auf diese Weise also völlig zur Geltung. Zu diesem Zweck behandelt Muck auch seine Texte mit einer eigenthümlichen Freiheit, schaltet Wörter ein, lässt solche fort, wie sein Bedürfniss es erfordert, ohne jemals der Würde oder gar dem Sinne der Dichtung Zwang anzuthun. Dazu gestaltet sich das Ganze, rein musikalisch betrachtet, zu einem schönen an Erfindung wohl ausgerüsteten und mit Liebe und Kenntniss gearbeiteten Satze. Wir nehmen deshalb keinen Anstand, von dem immerhin verantwortlichen Vorrechte der Kritik Gebrauch zu machen, indem wir unter den vorstehenden Neuigkeiten die Palme dem Verfasser der »drei Gesänge«, J. Muck, zuerkennen. — Wir müssen von dieser Ovation indessen den ersten der drei Gesänge ausschliessen, weil derselbe — zwar im Geiste der beiden folgenden gehalten — einige Störungen des vollkommen schönen Satzes enthält, von welchen wir die eine dem Leser zur eignen Beurtheilung hier mittheilen:

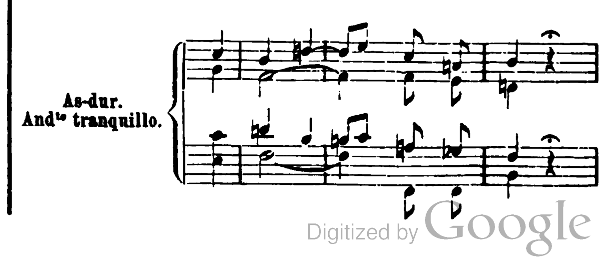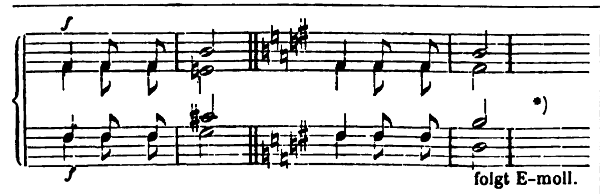


Man beachte die Quintenparallelen zwischen Bass und Tenor, und die Oktaven zwischen Sopran und Tenor, die beiderseits im angezogenen Falle sehr übel lauten.

Was die übrigen oben angezeigten Lieder angeht, so sind sie alle wohlgemeinte und mehr oder weniger gut gearbeitete Stücke im gewohnten Quartettstyle, über welche sich nicht viel berichten lässt, weil ihnen eine scharf ausgeprägte persönliche Innerlichkeit abgeht.

Die Ritter'schen Lieder vorzugsweise in Op. 37 sind freundlich und anmuthend, wie sangbar und edel gehalten. Es bedarf kaum der Erwähnung, dass die Technik nach allen Seiten hin gewandt und mit Beherrschung der Form behandelt sei. Der Name des Verfassers bürgt dafür.

Bei Carl Ecker finden hin und wieder Banalitäten vorzugsweise bei Schlussphrasen und in melodischen Wendungen Eingang. Der $\frac{6}{4}$-Akkord stellt sich gar zu willig als gehorsamer Diener ein, wo man gern auch einmal einen selteneren, frischeren, weniger abgenutzten Vermittler einer Schlusswendung oder Modulation begrüssen möchte. Aber der leidige $\frac{6}{4}$-Akkord verrichtet unermüdlich seinen Portierdienst und ist leider darüber so spindeldürr geworden, dass man allemal, wo er die Thüre in der Angel dreht, in die Tasche greifen möchte, um ihm einen Silbergroschen zur Hebung seiner heruntergekommenen Verhältnisse in die Hand zu drücken. — Indessen wollen wir keineswegs hiedurch auf eine Armuth an Erfindung oder an harmonischen Mitteln Ecker's hingedeutet haben. Im Gegentheile, — seine Modulation bewegt sich sehr frei, wenn auch in einzelnen Fällen nicht immer sehr glücklich. Nr. 5 z. B. ist As-dur. Nach einem gegen die Mitte des ziemlich langen Liedes erreichten Schlusse in B wird plötzlich E-moll! eingeführt; nämlich so:





Die Ecker'schen Lieder sind für Chor bestimmt. Wenigstens verlassen sie mehrmals die Vierstimmigkeit durch Theilung der Stimmen. Obige Modulation und ähnliche Vorkommnisse einem grösseren Chore zuzumuthen ohne Unterstützung, — das möchte seine Schwierigkeiten haben, an denen manche geübte Chöre leicht scheitern könnten. Indessen bei ausdauernder Anstrengung wird in unsern Tagen ja das Aeusserste möglich gemacht und man hat sich bereits darein ergeben, den Tonsetzern nichts mehr übel zu nehmen, was sie verlangen, wenn nur eine »künstlerische Intuition« oder »Intention« aus dem Nebel hervordämmert, oder wenn die Musik, um mit Shakespeare zu sprechen, nur »von des Gedankens Blässe« angekränkelt ist.

Die Chorlieder von Täglichsbeck sind frei von dergleichen angekränkelten Blässen des Gedankens. Sie bewegen sich im Motettenstyle der Berliner Schule (Bernh. Klein, Grell u. A.) und sind leicht zugänglich hinsichtlich ihrer Ausführbarkeit. Wir heben unter den 6 Nummern mit besonderer Vorliebe Nr. 5 hervor. Es ist schon beim Titel angegeben, dass der Stoff dem 85. Psalm nach Luther entnommen ist. Fast will es uns bedünken, als bewege sich dieser Chor mit mehr Leichtigkeit und Schwung, als die übrigen, deren Texte in gebundener Form (von A. Knapp) abgefasst sind. Wir empfehlen namentlich den Psalm der besonderen Beachtung.

(Schluss folgt.)

Ueber Perfall's romantisch-komische Oper „das Conterfei"

(Text von Schleich)

bringen wir hier versprochenermaassen zuerst das Urtheil unseres Münchner Correspondenten, und dann die entgegenstehende Kritik der »Isar-Zeitung«, deren Redaction das Referat als von einer »musikalischen Celebrität« verfasst bezeichnet.

München. ℨ Sonntag den 20. Dec. kam auf unserer Hofbühne zum ersten Mal »das Conterfei«, romantisch-komische Oper von Carl Baron von Perfall mit Text von Martin Schleich zur Aufführung. Einen Hauptfehler des Werks verschuldet wohl der Dichter, welcher einen Stoff, der in seiner Einfachheit höchstens für eine kurze Operette ausgereicht hätte, ohne alle dramatische Verwicklung in drei Akte auseinandergezogen hat; theilweise aber auch der Componist selbst, der platten und aus allen möglichen Opern schon bekannten Figuren Leben einzuhauchen und verschwenderisch angebrachte, mehr an eine Parodie gemahnende als wirklich komische Witze mit Musik illustriren zu können glaubte. Um von Perfall's Richtung im Allgemeinen zu sprechen, so hat sich schon in seinen drei deutschen Mährchen »Dornröschen«, »Undine« und »Rübezahl« sein Hang zu jener übersüssen Romantik gezeigt, welche wohl anfangs bestechen und gefallen kann, bald aber in Folge ihrer Kraftlosigkeit langweilen muss. Mögen indess auf dem Gebiete des weltlichen Oratoriums — denn in diese Kategorie müssen wir Perfall's Mährchen einreihen — jene blassen, in den Nimbus der Zauberei eingehüllten Gestalten immerhin eine wenigstens rein musikalische Berechtigung haben: auf dem Theaterboden, wo wir lebensfähige Menschen sehen wollen, wo wir vor Allem erwarten, dass Etwas geschehe, können sie in ihrer Passivität keinen Anspruch auf unser Interesse machen. Solch eine passive Gestalt ist der Held dieser Oper, deren Stoff in arger Misskennung der Intention eines grossen Schriftstellers dem »Don Sylvio de Rosalva« von Wieland entnommen ist. Derselbe Don Sylvio nämlich, welcher als eine nach Don Quixote schon nicht mehr neue Figur Wieland nur zu einer Satyre gegen die Ritter- und Feenliteratur gedient, erscheint hier (als »Junker Walter«) in allem Ernst, um uns mit seinem Feenglauben, wovon er zum Schluss durch die vermeinte Fee geheilt wird, drei Akte hindurch zu langweilen.

Aber auch abgesehen von diesem Missgriff in der Wahl des Stoffes, wozu nur Perfall's kränkelnde Richtung den Anlass gegeben haben konnte, und abgesehen davon, dass der gerade zur derben Komik sich hinneigende Dichter nur das Allergewöhnlichste daraus zu machen vermochte, dass überhaupt mit dem Zusammenarbeiten zweier so verschiedenartiger Kräfte schon im Voraus der Keim zu gegenseitiger Paralysirung gelegt war, so hätten wir doch von Perfall — offen gestanden — in absolut musikalischer Hinsicht eine den Anforderungen mehr genügende Leistung erwartet. Drei oder vier hübsche Lieder sind für eine Oper, welche von 6½ bis 9¼ Uhr dauert, doch noch nicht hinreichend, um für eine Reihe von Nummern zu entschädigen, welche in keiner Weise künstlerisch befriedigen, und wenn bis jetzt gute Componisten den Schwerpunkt ihrer Opernmusik in die Ensemble's gelegt haben, so können wir Perfall's Oper, worin diese mit einem auffallenden Ungeschick behandelt sind, mit bestem Willen nicht gut heissen. Ueberdies hat der Componist Vieles in Musik gesetzt, was in einer Dialog-Oper weit besser dem Dialog überlassen bliebe; ausserdem erwies sich der durch die Neuromantiker üblich gewordene Styl, welcher zwischen Recitativ und Arioso die Mitte hält, neuerdings — wenigstens für die Länge — bedenklich, wobei freilich nicht zu verhehlen ist, dass der Componist sich zuweilen incorrecte Declamation zu Schulden kommen lässt. Eine Neuerung strebte er damit an, dass er stellenweise den Dialog durch sachte angereihtes Melodrama mit den Musikstücken zu vermitteln suchte, was sich ebenfalls nicht bewährte. Die Instrumentation belangend hat Perfall überall da sein Heil gesucht, wo es unseres Bedünkens nicht zu finden ist. Da kommen wieder alle die bekannten Hausmittel zur Anwendung, wie z. B.: dumpfer Paukenwirbel, Hörnerschmettern, Tremolo der Violinen in den höchsten und tiefsten Lagen, Violoncellsolo, viel pizzicato, tiefe Oboentöne, geheimnissvolles Stöhnen der tiefen Clarinetten etc., aber nirgends ein solider Quartettsatz, nirgends jener reizende, duftige Klang, wie ihn Mozart, der doch immer noch nicht unter den Mustern für Operninstrumentation gestrichen sein sollte, durch natürliches Ineinandergreifen und Ablösen der Holzbläser und Streicher erzielt. Man möchte bei diesem fortwährenden Haschen nach »Charakteristik« oft unwillkührlich ausrufen: nur endlich einmal gesunde Musik! Der Grund aber, warum Perfall gerade so und nicht anders instrumentirt, scheint nicht sowohl in seinem Missverständniss vom »Romantischen« als vielmehr in gewissen Schwächen seines Talentes zu liegen, welche ihn wie so manchen jungen Tonsetzer, der es versäumt hat, sie durch beharrliches Studium zu ersetzen, instinktiv in's Lager der »Reformatoren und Lichtbringer« verweisen.

Der äussere Erfolg konnte bei der ersten Vorstellung nicht entschieden werden, da vor Beginn der Oper der König Max empfangen worden und somit jede laute Aeusserung des Beifalls oder des Gegentheils verpönt war. Die zweite Aufführung hatte ausser den Logenabonnenten sichtlich nur die Freunde herangezogen, welche den Componisten nach dem 2. und 3. Akt

*) Sollte das letzte *d* des Basses nicht *dis* heissen? D. Red.

wacker herausriefen. Dieser war indess so taktvoll, vor einem mehr als zur Hälfte leeren Hause nicht zu erscheinen. (Die dritte Vorstellung bei vollem Hause war, wie schon berichtet, für den Componisten günstiger. D. Red.)

Der Bericht der »Isar-Zeitung« lautet wie folgt:

Diese Oper wurde bereits viel und lebhaft besprochen, wie uns dünkt, nicht immer unbefangen und vorurtheilsfrei genug. Selbst der Titel mag dazu das Seinige beigetragen haben. Es würde jedenfalls besser geheissen haben: »romantische Oper«. Das Publikum hätte dann seinen Standpunkt erkannt.

Die Handlung ist einfach. Der Held ist ein junger, in ländlicher Einsamkeit von weiblicher Hand erzogener Abkömmling eines alten Geschlechtes, zu einer Zeit, in der einseitige Lectüre in Ermangelung besserer Nahrung für eine lebhafte Phantasie wohl noch den Glauben an Feen möglich erscheinen liess.

In demselben wird er durch eine Reihe überraschender, ihm auf andere Weise unerklärbarer Einwirkungen auf sein Geschick in dem Grade bestärkt, dass er in dem Augenblicke, als ihn die schlagendsten Beweise endlich zwingen, denselben aufzugeben, schmerzlich zusammenbricht, um so mehr, als er damit die Geliebte verloren wähnen muss. Die Verwicklung löst sich durch ihre Erklärung, dass, wenn auch alles Zufall und Täuschung, doch ihre Liebe eine Wahrheit, eine Wirklichkeit sei. Damit schliesst das Ganze befriedigend.

Den beiden Hauptpersonen gegenüber stehen der Diener und die Dienerin, von denen namentlich ersterer durch seine gesunde Natürlichkeit der Handlung jenes heitere und belebende Element beifügt, wodurch im Gegensatz zu dem träumerischen und schwärmerischen Wesen des Herrn über das Ganze ein richtiges Maass von Schatten und Licht sich wohlthuend verbreitet.

Die Art zu denken und zu fühlen sind demnach eigenthümlich deutsch.

Diesem völlig entsprechend ist die Musik ebenfalls deutsch.

Perfall, dessen Name durch sein Vocal-Quartett für gemischte Stimmen, durch seine grösseren Werke, insbesondere seine Compositionen deutscher Mährchen, des Rübezahl, Dornröschen, Undine etc., bereits einen guten Klang in Deutschland hat, befand sich hier auf verwandtem Boden, und den Situationen gemäss steigert sich die Musik von den lyrischen Ergüssen des Mährchens bis zu den höchsten dramatischen Wirkungen, namentlich in dem Augenblicke der Katastrophe, wo der Held, aller Hoffnung bar, das Liebste zu verlieren befürchtet. Um nur Einiges zu berühren, erwähnen wir: die feine musikalische Charakterisirung einer mit ironischem Pathos gehaltenen Liebeserklärung im ersten Akte. Die gute Zeichnung der Charaktere der beiden jungen Helden im darauffolgenden Duette. Im zweiten Akte das Lied des kindlich deutschen Mädchens mit einem Anflug von Sentimentalität, das schöne Motiv in dem Duo mit der Zofe. Die folgende Scene des träumerischen Helden, vom Drange des Innern nach etwas Unbestimmtem die ganze Stufenleiter der Gefühle durchmessend bis zum höchsten Entzücken der glühendsten Liebe, das darauffolgende Duett mit dem in die angenehmste Stimmung versetzten Diener, in welchem das Entzücken zweier so verschiedener Naturen auch musikalisch so richtig geschildert ist; — das Lied der Zofe im dritten Akte, das heitere melodische Duett mit dem Diener — die grosse Scene des Fräuleins »das Herz lässt sich nicht zwingen«, von schöner dramatischer Wirkung — endlich der Ausdruck tiefen Schmerzes, gänzlicher Zerknirschung des jungen Grafen am Wendepunkte seines Schicksals sind musikalische Schilderungen, die den Beruf des Compositeurs auf's Entschiedenste documentiren und bei guter Behandlung nirgends ihre Wirkung verfehlen werden.

Ebenso sind das in diesem Akte befindliche Quartett und die Vocalsätze in den Ensembles und Finales voll schöner, harmonischer Stellen

Alle diese, ihrer dramatischen Seite nach bezeichneten Stücke werden getragen von Melodien, die durchaus als edel, wohlklingend und reichhaltig von Fachmännern anerkannt werden, und auch jedem Laien als solche erschienen sind und noch mehr erscheinen werden, wenn er die Oper ein paarmal zu hören bekommen wird.

Hierin möge aber auch ein Fingerzeig für den Tondichter liegen: nicht dass seine Melodien durch den Lärm des Orchesters übertäubt werden, sondern derselbe hat, wie uns scheint, in zu grossem Streben, gediegen zu arbeiten, zu vielen Instrumenten einen selbständigen Gang verliehen, und dadurch, selbst bei aller Discretion im Tone, eine Unruhe in einzelne Stücke gebracht, durch welche der Laie, verwirrt, der Melodie nicht leicht genug zu folgen vermag. Im Uebrigen beweist derselbe in der Instrumentation, dass er Herr seiner Aufgabe ist und die Mittel nicht nur kennt, sondern auch gut zu verwenden weiss.

Musikleben in London.

(Schluss.)

Mendelssohn kam, 20 Jahre alt, zum erstenmal im Jahre 1829 nach England und dirigirte (25. Mai) seine C moll-Symphonie. 1830 wurde die Sommernachtstraum-Ouvertüre aufgeführt; 1832 die Fingalshöhle (erste Aufführung). Am 28. Mai spielte er selbst sein G moll-Concert zum erstenmal und wiederholte es am 18. Juni. Zugleich wurde er von der Gesellschaft aufgefordert, für die Summe von 100 Guineen eine Symphonie, Ouvertüre und Vocalpièce für dieselbe zu componiren. 1833 brachte er bereits nebst zwei Ouvertüren seine A dur-Symphonie, die er am 13. Mai zum erstenmal aufführte, wobei er auch Mozart's D moll-Concert spielte. 1836 wurde seine »Meeresstille und glückliche Fahrt« gegeben; 1838 sein D moll-Concert; 1841 der »Lobgesang« (beide für die Musikfeste zu Birmingham 1837 und 1840 geschrieben); 1842 seine A moll-Symphonie (bekanntlich nach seiner Reise in Schottland 1829 geschrieben). Mendelssohn dirigirte sie selbst (13. Juni), ebenso am 27. seine »Fingalshöhle«, wobei er auch sein D moll-Concert spielte. 1843 wurde der Lobgesang und das G moll-Concert repetirt.

Nachdem 1844 Sir G. Smart seine Stelle als Conductor niedergelegt, wurde die Direction der folgenden 6 Concerte Mendelssohn angetragen und von demselben auch angenommen (dat. Berlin 4. März). Im 4. Concert der Saison führte er bereits die Leonoren-Ouvertüre und (zum erstenmal in London) seine vollständige Musik zum Sommernachtstraum auf. Letztere wurde im 7. Concert repetirt, wobei er Beethoven's G-Concert spielte. Im letzten Concert, 8. Juli, brachte er die »Walpurgisnacht«, die Soli gesungen von Miss Dolby, Mr. Allen u. Staudigl. Im Jahre 1847 kam Mendelssohn zum letztenmal nach England und dirigirte im 4. Concert der *Philh. Soc.* (11. Mai) seine A moll-Symphonie, die Musik zum Sommernachtstraum und spielte Beethoven's Clavierconcert in G. Auch sein Chor »an die Künstler«, ferner Meyerbeer's Struensee-Ouvertüre und Beethoven's »Derwischchor« kamen dabei zur Aufführung. — Von den Aufführungen nach Mendelssohn's Tode sei noch erwähnt: die Musik zu Athalia (1849) auf Befehl der Königin wiederholt (Bartholomew, der den Text zu den meisten Compositionen Mendelssohn's ins Englische übersetzte, hatte dem Programm einen erläuternden Text beigefügt). Ferner die Ouvertüre Ruy Blas, bereits 1844 nach einer Probe vom Componisten als nicht würdig der öffentlichen Aufführung zurückgezogen; eine Repetition der »Walpurgisnacht« (1852) und das Bruchstück der Loreley (1853).

Wie sehr Mendelssohn überall Leben und Regsamkeit zu verbreiten wusste, wo man ihm eine musikalische Angelegenheit anvertraute, zeigt uns ein Schreiben an Bennett bei Gelegenheit der Directions-Annahme der philh. Concerte 1844. Der Schluss dieses Briefes (dat. Berlin 4. März 1844), dessen auffallend dringende Betonung nach etwas Neuem gerade kein günstiges Licht auf die Direction jener Concerte wirft, lautet in deutscher Uebersetzung:

»Habt ihr etwas Neues für diese Concerte? Sind die zwei Ouvertüren zu Leonore von Beethoven, die er ausser der ersten in C, und der in E zu Fidelio schrieb, bereits aufgeführt worden? Wurde das zweite Finale zu Leonore je in den philharmonischen Concerten gegeben? Ich besitze das Letztere und könnte es hinüberschicken und habe dazu auch eine englische Uebersetzung gemacht. Sollte ich nicht wohl einige neue Musik mitbringen und können wir nach meiner Ankunft eine Probe davon halten? Und wenn dies nicht möglich wäre (was mir sehr leid thäte), sollte ich nicht ein Exemplar von Schubert's Symphonie, von Gade oder sonst etwas gutes Neues bringen, das ich hier oder in Leipzig bekommen kann, damit wir daraus wählen können? Ich hoffe auch einiges Neues von mir zu bringen, weiss aber nicht, ob ich alles fertig bringen werde, was ich im Kopfe habe: hoffe es aber.«

Nach Mendelssohn übernahm die ersten Concerte im Jahre 1845 Sir Henry Bishop und nach ihm Moscheles. Diese Saison brachte wenig Bemerkenswerthes und es geht auch aus den Programmen der folgenden Jahre hervor, dass Mendelssohn eine Vorahnung dieser Zeit gehabt haben muss, indem er so lebhaft die Aufführung von »Neuem« betonte.

1846 wurde Costa als Dirigent gewählt, der diesen Posten durch 8 Jahre bekleidete, wo er kurz vor Beginn der Saison (1854) seine Stelle niederlegte und dadurch der Direction keine geringe Verlegenheit bereitete. Die Noth trieb sie zu Richard Wagner, welcher auch die Leitung für diese Saison übernahm. Es gelang ihm aber nicht die Gunst des Publikums zu erringen. Er führte die Tannhäuser-Ouvertüre und mehrere Nummern aus Lohengrin auf, die kalt entgegengenommen wurden. Auch Beethoven's 9. Symphonie dirigirte er und fügte bei dieser Gelegenheit dem Programm eine Analysis des Werkes bei.

Seit 1856 dirigirt W. Sterndale Bennett, von dem, ausser seinen Clavierconcerten, noch die Ouvertüren »Najaden« (von 1837—60 siebenmal), »Parisina« und »Waldnymphen« (1839); endlich 1859 die Cantate »the May Queen« (für das Musikfest zu Leede geschrieben) aufgeführt wurden.

Nach dem bereits Erwähnten haben wir noch die bedeutenderen Werke anderer Meister nachzutragen, und zwar nebst den bekannten grössern Compositionen von Hummel, Moscheles, Weber etc. zunächst Berlioz, dessen Ouvertüre zu Benvenuto Cellini (1841) spurlos vorüberging, wie nicht minder die ganze Oper, einige Jahre später in *Royal ital. Opera* aufgeführt. 1853 dirigirte er persönlich seine Haraldsymphonie, die Ouvertüre zum Carneval von Rom, und eine Nummer aus der Flucht nach Aegypten; seine Werke machten jedoch keinen bleibenden Eindruck. — Chopin war das erste- und, wenn wir nicht irren, einzigemal mit einem Concerte vertreten (Mad. Dulken — 1843). Hiller und Gade waren mit je einer Symphonie bedacht; ersterer dirigirte sein Werk persönlich. Endlich wurde noch Schumann mit einer Symphonie zugelassen (1854) und — auf besondern Wunsch der Mad. Lind-Goldschmidt, die selbst mitwirkte, Schumann's »Paradies und Peri« gegeben (1856). Der Text war von Bartholomew mit grosser Sorgfalt in's Englische zurückübersetzt worden. Das Concert war von der Königin, Prinz Albert und einem glänzenden Gefolge einheimischer und fremder Prinzen und Prinzessinnen besucht. Der Saal war überfüllt und Alles auf den Erfolg begierig — — das Werk wurde nicht weiter repetirt!

Bevor wir als Schlusswort noch einige Zeilen beizufügen uns erlauben, geben wir hier ausser den bereits genannten die Namen der vorzüglichsten Gesangskünstler, die in dem Zeitraume von 50 Jahren in diesen Concerten auftraten.

Sängerinnen: Alboni, Artôt, Albertazzi, Bishop, Bassano, Czillag, Charton, Dolby, de Lihu (Mlles.), Schröder-Devrient, Fodor, Falconi, Grisi, Guerrabella, Hayes, Kemble, Krall, Löwe, Malibran, Mamo, Ney, Persiani, Parepa, Pasta, Pyne, Rudersdorff, Sherrington, Sontag, Trefftz, Vestris, Viardot. Sänger: Braham, Balfe, Bodda, Belleti, Belart, Bordogni, Corni, Cooper, Crivelli, Costa, Delle Sedie, Donzelli, Formes, Haitzinger, Lablache, Levasseur, Mariani, Mario, Pischek, Sims Reeves, Rosner, Reichardt, Roncony, Santley, Stockhausen, Tamburini, Weiss.

Es muss im Verlauf der Concerte grell genug auffallen, wie sehr dieselben in der letzteren Zeit durch Umgehung so manches neueren Werkes immer mehr an Frische verloren. Es ist dies der erste Schritt zum Verfall eines Instituts, denn das Publikum, dessen Interesse für das Schaffen und Wirken in der Tonkunst man immer wach zu halten sich bestreben sollte, geräth — indem es von einem ganzen Abschnitt der Musikliteratur abgeschnitten wird — endlich dahin, dass ihm jedes Verständniss für neuere Musik und ihren Werth oder Unwerth verloren geht.

Wir verlangen und erwarten nicht, dass man alle neueren Werke für schön halte, aber man sollte über die Todten die Lebenden nicht vergessen und gar so trostlos ist unsere Zeit doch noch nicht, ihr jede bessere Productivität abzusprechen.

Zudem reisst durch das ewige Herunterspielen derselben Werke endlich ein solcher Schlendrian bei den Ausübenden ein, dass das Publikum schliesslich auch noch die Freude an den ihm lieb gewordenen älteren Werken verliert und mit trostloser Stumpfsinnigkeit Alles über sich ergehen lässt.

Mit dem aufrichtigen Wunsche, dass man in abermals 50 Jahren den weitern Leistungen der *philharmonic Society* nur Rühmliches nachsagen könne, nehmen wir für diesmal vom Leser Abschied. Es wird unsere fernere Aufgabe sein, denselben über die Thätigkeit in der hiesigen Musikwelt, je nachdem dieselbe auch für weitere Kreise Interessantes bietet, von Zeit zu Zeit Nachricht zu geben.

Möge aus dem Ernst der Zeit, der wir entgegen gehen, auch Ernstes und Heilsames für die Kunst hervorgehen!

London, Ende 1863.

Berichte.*)

Berlin. Weihnachten und Neujahr pflegen mit ihren Festfreuden meist die öffentlichen Kunstgenüsse zu verdrängen. Im Laufe des Januar aber ermannen sich die Künstler zu doppelt eifrigen Bestrebungen, und die so lange zurückgedrängte Concertfluth ist es vor Allem, welche gewöhnlich dann gewaltig über die Städte hereinbricht. Im Jahre des Heils 1864 kann ich indess wohl von der üblichen Kunstpause, nicht aber von der nachfolgenden Concertfluth berichten. Selbst die Königl. Oper sparte sich ihren zweiten Trumpf »die Rose von Erin« noch auf und repräsentirte übrigens ein wahres Lazareth mit ihren Sängern und Sängerinnen, denen 10 bis 15 Grad Réaumur unter Null schlecht zu bekommen schien. Wenige Mitglie-

*) Es sind uns in den letzten Wochen so viele und umfangreiche Berichte zugegangen, dass wir heute, um nicht zu weit zurückzubleiben, genöthigt sind, einige der oben folgenden auf das Wesentlichste zu beschränken. Wir haben gleichzeitig Anordnungen getroffen, durch welche es in der Folge möglich sein wird, die Berichte frischer zu bringen. D. Red.

der der Hofoper vermochten der kalten Art und Weise dieses Winters mit kräftiger Stimme zu erwidern; unter diesen Wenigen befand sich indess auch ein dem zarteren Geschlechte angehöriges, Frl. Gey, die ihr Jubiläum als Martha Schwerdtlein in Gounod's Margarethe feierte, welche Partie sie bei den fünfzig Aufführungen dieser Oper auf unserer Hofbühne in stets gleich guter Disposition gesungen hat. Glücklicherweise ist der arge Katarrh, der Frau Harriers seit länger als drei Monaten der Oper entzog, nun endlich gewichen, um das herrliche Organ dieser Künstlerin wieder in alter Frische und Anmuth erklingen zu lassen. Ihre Rezia und zumal ihre Alice waren ganz vorzügliche Leistungen. Weniger zu entzücken vermochte das Publikum wie die Kritik Frl. Kropp von der k. k. Oper in Wien. Wenngleich eine gute Tonbildung und Correctheit in der Ausführung mässiger Schwierigkeiten anzuerkennen sind, so ist doch einerseits das Organ dieser Sängerin in der Tiefe und Mittellage zu wenig ausgiebig, anderseits aber fehlt ihr diejenige Vollendung der Technik, welche sie geeignet machen würde, bei uns das unbesetzte Fach einer Coloratursängerin auszufüllen. Geringe dramatische Befähigung und zeitweiliges Tremoliren und Detoniren beeinträchtigen überdies oft den meist geschmack- und maassvollen Vortrag, so dass trotz manches Gelungenen in den Partien der Lucia und Julia ein Engagement diesem Gastspiele schwerlich folgen wird.

Unter den stattgehabten Concerten bietet die dritte Soirée der Herren Zimmerman und Julius Stahlknecht das grösste Interesse sowohl durch die meist tadellose Ausführung der das Programm bildenden Musikstücke, als auch durch ein hier noch nicht öffentlich gehörtes Quartett von Adolph Stahlknecht, dem Bruder des Concertgebers. Wäre dem Componisten ein höheres Maass selbstständiger Erfindung zu Theil geworden, so würde derselbe bei seiner Formgewandtheit, contrapunktischen Befähigung und trefflichen Behandlung der vier Streichinstrumente Ausgezeichnetes leisten, während so seinem Werke nur das Prädikat »achtungswerth« beigelegt werden kann.

In dem zweiten Bülow'schen Piano-Concerte vermochte sich die sonst so unfehlbare Technik des Concertgebers nicht in gewohnter Weise zu bewähren, da vielfache Fehlgriffe den Totaleindruck der Vorträge trübten. Der Interpretation des ersten Theiles der chromatischen Phantasie von Seb. Bach war überdies allzuviel Subjectives beigemischt, so dass ich erst bei der Fuge zum rechten Genuss gelangte. Die Schumannsche F moll-Sonate ist keines von den Werken des Meisters, zu deren Bewunderern ich gehöre, wenigstens kann ich dabei nur *en détail*, nicht *en gros* bewundern, wie bei so vielen andern seiner Compositionen. Neu war mir eine »Metamorphose« von Raff, deren Titel ich ebensowenig, wie das Musikstück an sich verstehe, nicht etwa wegen der Tiefe der Gedanken, sondern wegen der kaleidoskopischen Folge derselben, wobei Triviales mit Schwülstigzukünftlichem in stetem Wechsel erscheint.

Ein Concert zum Besten der »grauen Schwestern« in Schlesien bot hauptsächlich durch die sehr lobenswerthen Gesangvorträge des Herrn Seyffart und des Frl. Emmy Hauschteck für die Kritik würdige Anhaltepunkte. In Liedern des Frl. Anna Schuppe zeigte sich einiges Talent, natürliches Gefühl und correcte Schreibart. Der erste Satz des italiänischen Concerts bot Herrn Bergel Gelegenheit, sich als tüchtigen und verständigen Spieler zu zeigen.

Ich schliesse diesen Bericht mit der Erwähnung des Herrn Willy Tedesko, welcher sich in einem eigenen Concerte dem Berliner Publikum als Pianist vorführte. In dem Schumann'schen Es dur-Quartett und dem Schubert'schen H moll-Rondo für Clavier und Geige stellte sich der Concertgeber ein entschieden günstigeres Zeugniss aus, als in den übrigen Stücken für Piano allein. Namentlich waren es die Beethovenschen Variationen und Fuge Op. 35 und Bachs kleine A moll-Fuge, bei deren Vortrag ein wildes magyarisches Element dem gebildeten Geschmack und musikalischen Verständniss den Rang ablief. Solch ein Pauken, wie in dem erstgenannten, solch ein Jagen, wie in dem letztgenannten Stücke habe ich kaum jemals gehört. Herr Tedesko besitzt übrigens Talent und eine respectable Technik. Möge er Beides in die Bahnen geläuterten Kunstgeschmackes leiten. Bis jetzt sind seine Leistungen noch zu ungleich, um einen künstlerisch befriedigenden Eindruck machen zu können. Richard Wüerst.

Wien. ✕ Der Violinist Laub gab vor seiner Abreise ein ungewöhnlich stark besuchtes Abschiedsconcert, in welchem er Spohr's »Gesangsscene« und mit Herrn Epstein die C-Phantasie von Schubert (Op. 159) vortrug, im Uebrigen aber ausschliesslich den Virtuosen walten liess. In seiner letzten Quartettproduction führte sich auch Herr Ernst Pauer, Professor an der königl. Akademie in London, durch den Vortrag der *Variations sérieuses* von Mendelssohn neuerdings vortheilhaft ein. Derselbe gab dann noch ein Concert, in welchem er Schumann's D moll-Trio, Beethoven's C moll-Sonate Op. 111, ein für Clavier übertragenes Orgelconcert von Händel und seine eigenen Compositionen »*Cascade*« und »*Tarantelle de concert*« spielte.

Das Programm des 2. Concerts der Singakademie haben Sie Ihren Lesern schon in Nr. 3 mitgetheilt. Im Ganzen war dieses Concert nicht so glücklich wie sein Vorgänger. Es fehlte dem Chor zusammengefasste Kraft und Energie des Ausdrucks.

Im Hofoperntheater trat Wachtel in einer neuen Rolle, nämlich als Masaniello in der »Stummen von Portici« auf, und fand für seine Leistung in Spiel und Gesang verdiente Anerkennung. Dieser Sänger hat sich mit dem Einstudiren der heiklen Partie ersichtlich grosse Mühe gegeben, und darf den Masaniello mit unter seine besten Rollen zählen. Die Oper, vortrefflich einstudirt, und hübsch ausgestattet, bewährte abermals ihre Jugendfrische, der es an Anziehungskraft nicht fehlen wird.

Brünn. —*ý*. Die erste Hälfte der Concertsaison liegt hinter uns. Sie war etwas reichhaltiger als gewöhnlich. Vor allem verdienen die Quartettsoiréen der Familie Neruda genannt zu werden. An 3 Abenden brachten sie — nebst einigen Solopièçen, die als Würze für das grössere Publikum eingeflochten wurden, — Quartette von Haydn (Op. 34 D-dur), Mendelssohn (Op. 13 A-dur), Beethoven (Op. 74 Es-dur), Schumann (Op. 41 Nr. 1 A-moll), Mozart (Es-dur), Spohr (Op. 93 A-dur) zu Gehör. Es waren dies wahrhaft genussreiche Abende, wie sie unser unmusikalisches Publikum kaum verdient, gewiss nicht genug zu würdigen weiss. — Inzwischen haben sich die Neruda's um die Hebung des Kunstsinnes äusserst verdient gemacht. Die unbestrittene Meisterschaft besonders der Primistin (Fräulein Wilhelmine) lockte viele Laien in's Concert, die endlich auch für die Sache selbst Interesse gewannen.

Der Musikverein veranstaltete ein Concert, in welchem Beethoven's F dur-Symphonie (Nr. 8) und Mendelssohn's Walpurgisnacht aufgeführt wurden. Die musikalische Wirksamkeit des jungen Vereins, sowie die Theilnahme des Publikums für denselben sind — dies bewies das Concert — in erfreulichem Fortschreiten begriffen. Strenge Kritik darf man freilich nicht üben; ist doch der Verein kaum über ein Jahr alt und hat der Schwierigkeiten gar viele zu bekämpfen! Der Männergesangverein führte in seinem Concerte den Mendelssohn'schen Oedipus in Kolonos in trefflicher Weise auf und bewies damit Fähigkeit und Willen zu einer ernsteren musikalischen Thätigkeit, welche vortheilhaft von den übrigen, auf den Kunst-

sinn geradezu schädlich einwirkenden Gesangvereinen Brünns sich unterscheidet.

Die von dem tüchtigen Clavierlehrer Wickenhausser veranstaltete Akademie bot ein besonderes Interesse durch Mitwirkung der Geschwister Neruda. Fräulein Wilhelmine verlässt für immer Brünn, da sie sich in Stockholm einen Heerd gründet. Sie spielte also da zum letzten Male; ein wahrer Beifallssturm, den ihr Spiel hervorrief, zeigte, wie lieb sie den sonst so kalten Brünnern geworden! Bemerkenswerth ist übrigens auch, mit welcher Präcision die grosse Leonoren-Ouvertüre (in C) und Mendelssohn's Ouvertüre zur »Heimkehr aus der Fremde« von demselben Orchester, welches im Theater wahrhaft scandalös spielt, hier, unter Wickenhausser's Leitung, aufgeführt wurden.

Endlich gab Wilhelm Treiber, schon im Fasching, ein Concert, und errang für sein ebenso verständiges als correctes Clavierspiel ungetheilten Beifall.

Von einer kunterbunt zusammengewürfelten Wohlthätigkeitsakademie lassen Sie mich lieber schweigen.

Bremen. ∾ Das vierte Privatconcert erhielt einen besonderen Glanz durch die Anwesenheit und Mitwirkung der Frau Clara Schumann. Schon das Erscheinen der gefeierten Frau erregt bei dem Publikum immer allgemeines Interesse. Alle freuen sich, diese ächte Priesterin der wahren Kunst wieder einmal unter sich zu sehen. Frau Schumann spielte an diesem Abend das Concert in G-moll von Mendelssohn und die Variationen in C-moll von Beethoven, und zwar mit der gewohnten Meisterschaft. Der Gesang war diesmal durch Fräulein Caroline Bettelheim aus Wien vertreten. Dieselbe imponirt durch ihre kräftige und ausserordentlich umfangreiche Stimme und fesselt den Zuhörer durch Feuer und Leidenschaft im Vortrag. In den unteren Lagen hat diese Stimme, bei aller Fülle, einen ungemein weichen und angenehmen Klang, der jedoch leider in der Höhe scharf und spitz wird. Auch ein zu häufiges Tremuliren dürfte Frl. Bettelheim zu vermeiden haben. Die zweite Symphonie von Schumann (C-dur), die Ouvertüre zu »Medea« von Bargiel und die Ouvertüre zur Zauberflöte von Mozart bildeten den orchestralen Theil des Concerts. Die Ouvertüre von Bargiel ist unserer Meinung nach den besten Erzeugnissen der Jetztzeit an die Seite zu stellen.

In einer Soirée des Gesangvereins, unter Leitung des Herrn D. Engel, kamen unter anderm einige interessante Chöre aus dem Oratorium »Gideon« von L. Meinardus zu Gehör. Diese Chöre wurden sicher und correct ausgeführt und brachten eine entschieden günstige Wirkung hervor.

Das Quartett Böttjer (Concertmeister) brachte u. A. ein Quartett von Pape (C-moll). Pape befindet sich nicht mehr unter den Lebenden. Ohne irgend welche Anleitung hatte sich dieses Talent herausgearbeitet, manches Schöne geschaffen, jedoch keinen weitergreifenden Erfolg erzielt. Das Quartett in C-moll gehört zu den besten Schöpfungen des Dahingeschiedenen und verdiente wohl in weiteren Kreisen bekannt zu werden.

Leipzig, den 3. Febr. *β.* Die Cmoll-Symphonie (Nr. 5) von Beethoven scheint ein ganz besonderer Liebling des Leipziger Publikums oder der ausübenden Musiker zu sein, wir hörten sie in diesem Winter bereits zum 4ten Male, zuletzt am 26sten v. M. im 7ten Euterpe-Concert, wo sie schwungvoll und mit ziemlicher Präcision wiedergegeben wurde. Mit den »Préludes« von Liszt hatte dieses Concert begonnen. Eine Kritik dieser Composition würde uns hier zu weit führen und wir dürfen sie uns um so mehr erlassen, als wir durchaus mit den von dem Redakteur d. Bl. darüber ausgesprochenen Ansichten (»Gedanken und Ansichten über Musik« etc. S. 86 ff.) übereinstimmen. — Der Virtuose des Abends war der Hofpianist Herr Theodor Ratzenberger aus Sondershausen; wir hörten von ihm das Mendelssohn'sche Gmoll-Concert und wurden durch seinen Vortrag recht befriedigt. Die Technik dieses Herrn ist durchgebildet und sicher und scheint besonders auf elegantes fein abgerundetes Spiel berechnet zu sein, rein virtuosenhafte Stellen und solche, die eine bedeutende Kraftentwickelung voraussetzen, scheinen ihm nicht zuzusagen, und dahin gehörten zwei Liszt'sche Salonstücke, die dem Künstler indessen grossen Beifall eintrugen. Der vocale Theil des Concerts bestand in einem Duett aus Beatrice und Benedict von Berlioz und einem Terzett aus Zemire und Azor von Spohr, ersteres gesungen von den Damen E. Wigand und C. Martini, letzteres von denselben mit Frl. L. Diebel.

— 5. Febr. *S. B.* Die achte Symphonie von Beethoven, schwungvoll und fein ausgeführt, eröffnete das sechszehnte Abonnement-Concert in anregender und erquickender Weise. Auffallend war uns die Wiederholung des zweiten Theils der Menuett nach dem Trio. Dieser Satz verliert dadurch offenbar an Wirkung. Das andere Orchesterstück des Abends, mit welchem der zweite Theil eröffnet wurde, war Mendelssohn's Ouvertüre »Meeresstille und glückliche Fahrt«, deren Introduction die schönste Wirkung machte, während das Allegro so hastig genommen wurde, dass die Bläser kaum mit fortkommen konnten.*) Wann wird einmal dem Terrorismus der Geigen über die Bläser bei unseren Concerten ein Ende gemacht werden? — Dem Virtuosenthum war wieder ein grosser Raum zugemessen, doch konnte man diesmal nicht so sehr dadurch verstimmt sein, da es Künstler ersten Ranges waren, die wenigstens in ihrer Weise wahrhaft Vollendetes boten. Frau Viardot-Garcia, ein seltener, doch in diesen Räumen wohlbekannter Gast, für uns eine neue Bekanntschaft, sang die Arie der Elektra aus Mozart's Idomeneo: »*D'Oreste, d'Ajace*«, dann eine Bravourarie von Graun aus »*Britannicus*«; zum Schluss des Concerts 2 Lieder von Schumann (»Ich grolle nicht« und »Frühlingsnacht«). Frau Viardot ist eine entschieden dramatische Sängerin, als solche vom ersten Rang. Das leidenschaftliche Element der Mozart'schen, die Bravour der Graun'schen Arie brachte sie zu vollster Geltung. Minder einverstanden waren wir mit den Liedervorträgen. Eignen sich diese Schumann'schen Lieder schon dem Texte nach entschieden nur für den Vortrag durch eine Männerstimme, so ist in ihnen noch überdies die Gefahr nahe gelegt, durch überwiegend dramatische Behandlung die zarte aber nothwendige Fessel zu sprengen, durch welche sie noch als Lieder gelten können. Frau Viardot sprengte jene Fessel vollständig und schlug einen äusserlich-leidenschaftlichen Ton an, den wir im Liede nicht als berechtigt annehmen können. Geistreiche, aber höchst leidenschaftliche Ausdrucksweise ist die hervorstechendste Eigenschaft in Frau Viardot's Gesang, und so wird man sich nicht wundern, wenn wir das eigentlich Weibliche in ihrem Gesang vermissen. Frau Viardot ist geborene Spanierin; wir fühlen als Deutsche. Dieser Gegensatz darf natürlich die Anerkennung der grossen Kunst nicht beeinträchtigen, aber die Musik des Deutschen fordert für uns auch deutsche Auffassung. — Ausser dieser Künstlerin lernten wir noch in Herrn de Vroye aus Paris einen Flötenspieler von eminenter Art kennen. Schönheit und ungewöhnliche Biegsamkeit des Tons, erstaunliche Bravour, einfach-edler und warmer Vortrag liessen die Grenzen der Flöte fast vergessen. Er spielte nicht weniger als drei Stücke: Andante von Mozart, Larghetto von S. Bach**) (beide höchst willkommene Pièцen), dann Introduc-

*) Mendelssohn hat 4/4 Takt, nicht ₵ vorgeschrieben.

**) Aus der ersten Sonate für Flöte und Clavier, 9. Jahrgang der Ausgabe der Bachgesellschaft.

tion und Variationen über den Carneval von Venedig. Wir hätten nicht gedacht, dem Carneval je in den Räumen des Leipziger Gewandhauses zu begegnen, fanden uns aber diesmal weniger irritirt, als es unter anderen Umständen der Fall gewesen sein würde, weil der Variationen eine sehr mässige Anzahl war, und Herr Reinecke (der alle betreffenden Stücke am Clavier begleitete) die einzelnen Variationen durch frei erfundene Ritornells trennte, dadurch aber der traurigen harmonischen Monotonie einigermaassen abhalf.

— 8. Febr. Gestern fand das übliche Armen-Concert in Form einer Matinée für Kammermusik statt; dasselbe war stark besucht und bot eine Auswahl der feinsten und edelsten Genüsse. Die Instrumentalmusik war vertreten durch Beethoven's Serenade für Flöte, Violine und Viola Op. 25, ein nicht sehr bedeutendes, aber äusserst liebliches Werk, dessen Vorführung offenbar der Anwesenheit des Herrn de Vroye zu verdanken ist, und welches, von dem Ebengenannten, dann den Herren David und Hermann gespielt, lebhaften Anklang fand. Ferner durch Schubert's gedanken- und erfindungsreiche Phantasie für Pianoforte und Violine Op. 159, trefflich gespielt von den Herren Reinecke und David; drittens durch Schumann's Variationen für 2 Claviere, gespielt von Frau Viardot (die sich hier als treffliche Pianistin erwies) und Herrn Reinecke. Endlich einer sehr einfachen Romanze für die Flöte von Herrn de Vroye componirt und vorgetragen. Noch mehr Anregung gaben die Gesangsvorträge von Frau J. Flinsch (-Orwil) und Frau Viardot. Beide Damen sangen Duette von Lully (*Les Najades*), Händel (*Les Sirènes*) und Haydn (*Tirsi* und *Nice*). Diese köstlichen Compositionen wurden von den beiden Sängerinnen mit einer Uebereinstimmung und Feinheit ausgeführt, die zwar bei dem Verhältniss der ehemaligen Schülerin zur Meisterin nicht anders zu erwarten waren, doch aber unwillkührlich fortrissen. Noch mehr steigerte sich die Stimmung des Auditoriums bei den Liedervorträgen der Frau Flinsch (»Kennst du das Land« von Beethoven, und »Widmung« von Schumann). Wir gestehen selbst, dass uns dieser Sängerin gegenüber der kritische Maassstab abhanden kommt; wir können nur danken für den reinen und tiefen Genuss, den sie dem Publikum und uns bereitete, für die Bestätigung dessen, was wir allezeit über wahren Gesang dachten und aussprachen. Der Raum erlaubt uns heute nicht, noch mehr zu sagen. — Zum Schluss sang Frau Viardot Chopin'sche Pianoforte-Mazurken mit spanischem Text. Aufrichtig gesagt, scheint uns dergleichen nicht vor die Oeffentlichkeit zu gehören.

Nachrichten.

Am 4. d. Mts. ging im Wiener Hofoperntheater Offenbach's »grosse romantische Oper« »Die Rhein-Nixen« zum ersten Mal in Scene. Dieselbe ist bekanntlich von der Administration dieser Bühne bei Offenbach bestellt worden und es lag dem Autor der *Bouffes parisiens* die Aufgabe vor, zu zeigen, dass er eine wirkliche Oper schreiben könne. Was die Feuilletons zweier Wiener Zeitungen, die uns zu Gesicht gekommen, über das Werk mittheilen, scheint uns, trotz der Freundlichkeit der einen, für Offenbach beinahe vernichtend. Die »Ostdeutsche Post« schreibt über das Ganze in höchst sarkastischen Ausdrücken, namentlich über das Libretto. Einige Musikstücke lobt sie, findet aber doch schliesslich, dass die »Rhein-Nixen« von einer grossen romantischen Oper weit entfernt seien. Auch die »Presse« verwirft das Libretto, von dem sie z. B. sagt: »Der Vorhang fällt über ein Gewebe von Unvernunft und Abgeschmacktheit«, findet aber in der Musik Vieles schön und interessant. Dieses Lob erhält jedoch durch einen Satz eine bedenkliche Beleuchtung. Es heisst nämlich gegen Ende des Berichts. »In allen grossen dramatischen Nummern, wo Offenbach seine ganze Kraft und Leidenschaft zusammenrafft, versteigt sich seine Musik in das bizarre, effekthaschende Pathos der neufranzösischen (mitunter auch neuitalienischen) Opernschule.« — Wir gestehen kein Verständniss dafür zu haben, wie man heutzutage unvernünftige und geschmacklose Libretto's in Musik setzen kann, besonders für eine deutsche Bühne!

Das 2. philharmonische Concert (2. Cyklus) in Wien brachte ausschliesslich classische Instrumentalmusik, und zwar Symphonie in B von Haydn, Furientanz von Gluck, Melusine-Ouvertüre von Mendelssohn und Pastoralsymphonie von Beethoven.

Von den »akademischen Concerten« in Göttingen unter Direction von E. Hille haben bisher drei stattgefunden. Im ersten (17. November) kam Gade's C moll-Symphonie, Jubelouvertüre von Weber u. A. zur Aufführung. Der Sänger des Abends war Herr Hill aus Frankfurt a. M. — Das zweite Concert (10. Dez.), unter Mitwirkung des Pianisten Wallenstein aus Frankfurt a. M., brachte u. A. Mendelssohn's A dur-Symphonie und Reinecke's Ouvertüre zu »Alladin«. — Das dritte (19. Jan.) endlich eine Aufführung des Händel'schen Messias unter Mitwirkung der Frau Hempel-Kristinus und des Herrn Denner aus Cassel.

In Stuttgart brachte der Singverein eine vielgewünschte Wiederholung der Schubert'schen Operette »Der häusliche Krieg«, »ein Werk«, wie der Schwäbische Merkur mit Recht bemerkt, »so vollgetränkt mit Schönheit, dass unsere (die Stuttgarter) Oper es recht wohl in ihr Repertoir aufnehmen dürfte.«

Ebenfalls in Stuttgart macht eine kürzlich daselbst mit Beifall aufgeführte neue Symphonie von Abert viel von sich reden. Sie heisst »Columbus, ein Seegemälde in 4 Abtheilungen«, ist also als ein Seitenstück zu Rubinstein's »Ocean« zu betrachten. Der Musikreferent des Staats-Anzeigers für Württemberg lobt die Technik der Instrumentation und bezeichnet das Werk als ein solches, welches »verdient die Runde durch alle Concertsäle Deutschlands zu machen«, lässt aber durchblicken, dass Abert erstens zu weit geht im Bestreben »Programmmusik« zu schreiben, und tadelt das Unhistorische der Sache, da im Finale Sturm und Kanonendonner nachgeahmt werden, beides aber bei der Landung des Columbus nicht stattgefunden haben. Er meint, der Componist hätte den Columbus bei der Sache ganz aus dem Spiele lassen und sein Werk blos »Seegemälde« nennen sollen.

Auch in Cöln fand sich das künstlerisch gesinnte Publikum in Betreff der Sängerin Carlotta Patti getäuscht, und merkte bald, dass es sich hier mehr um eine Speculation als um Kunstgenuss handelt. — Im 7. Gesellschaftsconcert im Gürzenich kam eine neue Ouvertüre »Prometheus« von W. Bargiel zur Aufführung.

Der 4. Productionsabend der Dresdner Tonkünstler-Gesellschaft brachte u. A. Mozart's »Haffner-Serenade«.

In Düsseldorf wurde der Violinist L. Auer als Concertmeister am Musikverein engagirt.

S. Bach's Motette »Jesu meine Freude«, welche kürzlich in Berlin so tiefen Eindruck machte, ist nun in der letzten (2.) Soirée des Domchors abermals gesungen worden.

Quartettübungen der Wiener Conservatoriumszöglinge, von dem Redakteur d. Bl. schon Anno 1855 und später lebhaft, aber leider ohne Erfolg, befürwortet, hat endlich vor Kurzem Herr Hellmesberger, artistischer Director der Anstalt, eingeführt.

In der Pariser Vorstadt Saint-Germain hat man einen prachtvollen neuen Concertsaal, genannt »*l'Athénée musicale*«, eröffnet, der bestimmt sein soll den »Geschmack an ernster Musik« in diesen Stadttheil zu tragen. Und was wurde bei der feierlichen Eröffnung aufgeführt? Der Walzer aus Gounod's Faust, die Romanze aus Martha, eine spanische Phantasie, »Havaneras« genannt, ein Oboe-Concertstück »*Souvenir des montagnes*«, und eine Einweihungs-Cantate von Duprato! In einer folgenden Production wurde u. A. die Ouvertüre zur »Stummen« von und Mendelssohn's Marsch aus dem »Sommernachtstraum zu Gehör gebracht.

Auf Befehl des Pabstes werden die Archive der päbstlichen Capelle in Rom geordnet und ein Catalog zusammengestellt. Dieselben, im Quirinal aufgestellt, enthalten Compositionen der berühmtesten Autoren bis auf unsere Tage herab und zurück bis G. Dufay.

In Paris sollen, wie die »*Revue et Gazette musicale*« wohl etwas übertreibend mittheilt, jeden Tag sich neue Gesellschaften für Kammermusik bilden und willige Zuhörer finden. In der That zählt das Blatt eine ansehnliche Reihe von Unternehmungen auf, die erst kürzlich in's Leben getreten sind. — Die sechs Kammermusik-Unterhaltungen von Armingaud und seinen Genossen haben begonnen. In der ersten wurde Beethoven's Trio Op. 97, Mozart's Quartett in Es, Stücke für Violoncell und Clavier von R. Schumann und Mendelssohn's Octett Op. 20 aufgeführt. — Das *Concert populaire* am 17. Januar brachte Meyerbeer's Struensee-Ouvertüre, Beethoven's A dur-Symphonie, zwei Stücke aus einer Haydn'schen Symphonie (!), Lied aus »Prometheus« von Beethoven, Jubelouvertüre von Weber. — Das 7. Con-

cert populaire brachte Cherubini's Medea-Ouvertüre, Symphonie von Haydn, Coriolan-Ouvertüre von Beethoven, Adagio aus Mozart's Quintett Op. 108 (Clarinette und alle Streicher!), Musik zum Sommernachtstraum von Mendelssohn. — Der dritte und letzte diesjährige Cyklus dieser Concerte beginnt am 14. Febr. Er wird aus 6 Concerten bestehen, darunter drei Festconcerte, deren erstes Beethoven, das zweite Mendelssohn, das dritte Haydn gewidmet ist.

Im Theater zu Rochelle hat ein *Concert populaire* stattgefunden. Unter den Zuhörern fand sich eine grosse Anzahl Schiffsleute, Schiffsjungen, Arbeiter in der Blouse, Bauern u. s. w., die tüchtig applaudirten. Die Logen waren von allen Damen der höheren Gesellschaft besetzt, mit Ausnahme jener, die in brillanter Toilette im Chor mitsangen.

In London ist eine »Geschichte der Streichinstrumente« erschienen. Das über 400 Seiten umfassende illustrirte Buch giebt ausserdem in einem Anhang Mittheilungen über die namhaftesten Verfertiger von Streichinstrumenten.

Leipzig. Am Stadttheater gastirte Herr Mitterwurzer aus Dresden im »Don Juan«, im »Tannhäuser« und in »Templer und Jüdin«. — Bevorstehende Aufführungen. »Elias« durch die Singakademie. Bach's »Magnificat« durch den Riedel'schen Verein, Raff's Preis-Symphonie »Deutschlands Erhebung«. Am Charfreitag in der Thomaskirche Bach's »Matthäuspassion«.

— Die »Grenzboten« brachten in ihren letzten Nummern einen Artikel über die erste Hälfte der Leipziger Gewandhaus-Concertsaison, den wir der Aufmerksamkeit der Betheiligten empfehlen.

Zeitungsschau.

Franz Grandaur weist in Nr. 4 der Wiener »Recensionen« nach, dass Händel zu seiner Cäcilien-Ode einige Musikstücke von Muffat benutzt habe.

Dr. Oskar Paul veröffentlicht in den Wiener »Recensionen« (Nr. 3) »Zuschriften berühmter Componisten« (Mendelssohn, Schumann, Gade) an den Dichter A. Böttger in Leipzig, und stellt dieselben einer Kritik gegenüber, welche d. Bl. über von Herrn Paul verfasste Lieder auf Böttger'sche Gedichte gebracht hatten. Durch diese Gegenüberstellung glaubt Herr Paul die abfällige Kritik zu entkräften, welche in jener Recension ausgesprochen war. Wir können jedoch auf das Bestimmteste erklären (was übrigens unbefangenen Lesern sich von selbst ergeben haben wird), dass das Urtheil sich nur auf jene Gedichte bezog, welche Herr Paul zur Composition ausgewählt hatte, und deren Werth zu beweisen ihm erst gelingen müsste, bevor er merken lassen dürfte, dass ein Referent in seinen Augen ein unbedeutender Mann sei, weil bedeutende Componisten andere Dichtungen desselben Autors werthvoll gefunden haben.

ANZEIGER.

[30] **Conservatorium der Musik zu Leipzig.**

Mit Ostern d. J. beginnt im Conservatorium der Musik ein neuer Unterrichtscursus und Donnerstag den 31. März d. J. findet die regelmässige halbjährige Prüfung und Aufnahme neuer Schülerinnen und Schüler Statt. Diejenigen, welche in das Conservatorium der Musik eintreten wollen, haben sich bis dahin schriftlich oder persönlich bei dem unterzeichneten Directorium anzumelden und am vorgedachten Tage bis Vormittags 10 Uhr vor der Prüfungscommission im Conservatorium einzufinden.

Zur Aufnahme sind erforderlich: musikalisches Talent und eine wenigstens die Anfangsgründe überschreitende musikalische Vorbildung.

Das Conservatorium bezweckt eine möglichst allgemeine gründliche Ausbildung in der Musik und den nächsten Hülfswissenschaften. Der Unterricht erstreckt sich theoretisch und praktisch über alle Zweige der Musik als Kunst und Wissenschaft (Harmonie- und Compositionslehre; Pianoforte, Orgel, Violine, Violoncell u. s. w. in Solo-, Ensemble-, Quartett-, Orchester- und Partitur-Spiel; Directions-Uebung, Solo- und Chorgesang, verbunden mit Uebungen im öffentlichen Vortrage; Geschichte und Aesthetik der Musik; italienische Sprache und Declamation) und wird ertheilt von den Herren Musikdirector Dr. **Hauptmann**, Musikdirector und Organist **Richter**, Kapellmeister **C. Reinecke**, Dr. **R. Papperitz**, Professor **Moscheles**, **L. Plaidy**, **E. F. Wenzel**, Concertmeister **F. David**, Concertmeister **R. Dreyschock**, **Louis Lubeck** (Violoncell), **F. Hermann**, **E. Röntgen**, Professor **Götze**, Dr. **F. Brendel** und **Mr. Vitale.**

Das Honorar für den gesammten Unterricht beträgt jährlich 80 Thaler, zahlbar pränumerando in ¼ jährlichen Terminen à 20 Thaler zu Ostern, Johannis, Michaelis und Weihnachten j. J.

Die ausführliche gedruckte Darstellung der inneren Einrichtung des Instituts u. s. w. wird von dem Directorium unentgeltlich ausgegeben, kann auch durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- und Auslandes bezogen werden.

Leipzig, im Februar 1864.

Das Directorium am Conservatorium der Musik.

---

[31] Verlag von ***Breitkopf und Härtel*** in Leipzig.

Soeben erschienen:

L. van Beethoven
FIDELIO (Leonore)

Oper in zwei Aufzügen

von **Sonnleithner** und **Treitschke.**

Op. 72.

Vollständige Partitur.

Kritisch durchgesehene, überall berechtigte Ausgabe.

Preis 7 Thlr. 9 Ngr. netto.

---

[32] **Neue Musikalien.**

Im Verlage von **J. Rieter-Biedermann** in Leipzig und Winterthur sind erschienen und durch jede Buch- und Musikhandlung zu beziehen:

Bach, J. S., Erstes Violinconcert (in A moll) f. Viol. u. Pfte. bearb. v. Ferd. David. 1 Thlr. 5 Ngr.
—— **6 Orgel-Sonaten** f. Pfte. u. Viol. einger. v. E. Naumann. Nr. 3 D moll 25 Ngr. Nr. 4 E moll 25 Ngr.
Bereits erschienen Nr. 1 Es dur 25 Ngr. Nr. 2 C moll 1 Thlr. — Demnächst erscheinen Nr. 5 C dur 1 Thlr. 7½ Ngr. Nr. 6 G-dur 27½ Ngr.
Bach, Otto, Op. 9. **8 Lieder** f. eine Singst. m. Begl. d. Pfte. Heft I. 17½ Ngr. Heft II. 15 Ngr. Heft III. 17½ Ngr.
Bargiel, Wold., Op. 23. **Sonate** f. d. Pfte. zu vier Händen 1 Thlr. 10 Ngr. — **Drei Tänze** f. Pfte. zu vier Händen 1 Thlr.
Baumfelder, Fr., Op. 70. **Evelyn.** Polka élég. p. Piano 12½ Ngr. Op. 77. **Chanson d'Amour** p. Piano 10 Ngr. — Op. 83. **Frohe Botschaft.** Mazurka f. Pfte. 10 Ngr.
Chwatal, F. X., Op. 175. **2 instr. Sonatinen** f. Pfte. z. Vorbereitung auf die leichtern Sonaten Haydn's u. Mozart's Nr. 1. 2 à 12½ Ngr.
Heller, Stephen, Prière. Andante p. Piano. Arrang. à 4 mains par A. Horn 20 Ngr.
Hiller, Ferd., Op. 106. **Operette ohne Text** f. Pfte. zu vier Händen 4 Thlr.
Jensen, Ad., Op. 14. **Der Scheidenden.** 2 Romanzen f. Pianoforte 1 Thlr.
Kalliwoda, J. W., Op. 240. **Air varié** p. Violon av. Accomp. de second Viol., Alto et Violcell. 25 Ngr. — Le même av. Accomp. de Piano 20 Ngr. — Op. 241. **5 Gesänge** f. vierst. Männerchor. Part. u. Stimmen 1 Thlr.
Kirnberger, S. P., Allegro f. Clavier 10 Ngr.
Kücken, Friedr., Op. 77. **Turner-Trinklied.** Ged. v. H. Simon f. Männerstimmen. Part. u. Stimmen 1 Thlr.
Kunkel, G., Op. 7. **Auf der Birsch.** Tonstück f. Pfte. 12½ Ngr. Op. 8. **Le Repos du Soir.** Nocturne p. Piano 12½ Ngr. — Op. 9. **Adieu à la Patrie.** Pièce martiale p. Piano 15 Ngr.
Mertke, Ed., Op. 3. **2 Morceaux** p. Piano. Nr. 1 Nocturne. 12½ Ngr. Nr. 2 L'Inquiétude, Caprice. 15 Ngr.
Mozart, W. A., Türkischer Marsch a. d. Sonate f. Pfte. in A dur. Arrang. zu vier Händen v. A. Horn 17½ Ngr.
Muffat, Georg, Passacaglia f. Clavier od. Orgel. 20 Ngr.
Schumann, Rob., Op. 142. **4 Gesänge** f. eine Singst. m. Begl. d. Pfte. Nr. 1 Trost im Gesang. 7½ Ngr. Nr. 2 Lehn' deine Wang'. 5 Ngr. Nr. 3 Mädchenschwermuth. 5 Ngr. Nr. 4 Mein Wagen rollet langsam. 7½ Ngr.
Thomas, G. Ad., Op. 3. **20 Kinderstücke** f. Pfte. Heft 1. Heft 2 à 22½ Ngr.
Vierling, G., Op. 29. **2 Kirchenstücke** a capella m. willk. Begl. d. Pfte. Nr. 1 Part. u. Stim. 20 Ngr. Nr. 2 Part. u. Stim. 1½ Thlr.

---

[33] **Neue Musikalien.**

Im Verlag von **Fr. Kistner** in Leipzig erschien soeben:

	Thlr.	Ngr.
Asantschewsky, M. v., Op. 5. **Sechs Lieder** für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte	—	20
—— Op. 6. **„Passatempo".** Ein Stück für das Pianoforte zu vier Händen	—	25
Burgmüller, Norbert, Op. 2 (Nr. 2 der nachgelassenen Werke). **Sinfonie** Nr. 1 (C moll) für Orchester. Arrangement für das Pfte. zu vier Händen von Fr. Hermann	3	—
—— Op. 5 (Nr. 3 der nachgelassenen Werke). **Ouvertüre** zu der unvollendeten Oper »Dionys« f. Orchester. Partitur	2	—
Orchesterstimmen	2	20
—— —— **Arrangement** für das Pianoforte zu vier Händen von Aug. Horn	1	10
Schletterer, H. M., Op. 10. **6 Lieder** für eine Mezzo-Sopranstimme mit Begleitung des Pianoforte	—	20
Zellner, L. A., Kammermusik für das Harmonium. Eine Sammlung ausgewählter Sätze aus der Streichquartettliteratur mit getreuer Beibehaltung des Originalsatzes übertragen für das Harmonium. Heft I Cmplt.	1	25
Einzeln:		
Nr. 1. *Adagio* aus dem 16. Quint. von G. Onslow. Op. 39	—	12½
- 2. *Menuett* - - - -	—	12½
- 3. *Andante* aus G. Onslow's Quartett. Op. 46. Nr. 1	—	15
- 4. - - - - - 2.	—	10
- 5. *Menuett* - - - - -	—	12½
- 6. *Adagio religioso* aus G. Onslow's Quartett. Op. 46. Nr. 3	—	12½

---

[34] Verlag von **Breitkopf und Härtel** in Leipzig.

Soeben erschienen:

Lehrbuch
der musikalischen Komposition

von

J. C. Lobe.

Zweiter Band. 2. verbesserte Auflage.

Die Lehre von der Instrumentation.

gr. 8. Preis 3 Thlr.

Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Selmar Bagge.

Leipzig, 17. Februar 1864. **Nr. 7.** Neue Folge. II. Jahrgang.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.
Preis: Jährlich 5 Thlr. 10 Ngr. Vierteljährliche Pränumeration 1 Thlr. 10 Ngr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr.
Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Abu Hassan.

Ueber diese kleine allerliebste, jetzt leider vergessene Oper Weber's theilt uns das in jüngster Zeit oft besprochene »Lebensbild« des grossen Componisten manches Interessante mit, unter anderm auch zwei Briefe Weber's, welche zum Theil die Dedication und die Uebersendung des Werkes an den damaligen Grossherzog von Hessen, Ludwig I., behandeln. Am 8. Januar 1811 schrieb Weber von Darmstadt aus seinem Freunde Gottfried Weber nach Mannheim: »— Ich werde den Abu Hassan dem Grossherzog dediciren, vielleicht speit er da etwas Ordentliches.« — Ein folgender Brief vom 15. Januar an Ebendenselben enthält die Stelle: »— Der Abu Hassan nebst Ouvertüre ist fix und fertig und habe ich den Kerl gestern in saubern rothen Saffian gebunden dem Grossherzog dedicirt und überschickt.« — Es muss Weber, welcher um jene Zeit eine grössere Kunstreise antreten wollte, sehr viel daran gelegen gewesen sein, sein Werk so rasch als möglich in die Hände des ihm als eben so freigebig wie kunstfreundlich bekannten Fürsten gelangen zu lassen. Am 12. Januar vollendete er — nach den Mittheilungen des Lebensbildes — die Oper und am 14. desselben Monats schon übersandte er sie dem Grossherzog. Der Buchbinder hatte also nur die allernothdürftigste Zeit gehabt, dem Hassan das Kleid von rothem Saffian anzulegen und seine Seiten zu vergolden. (Diese Eile mag auch die Ursache sein, dass das Textbuch der Oper, welches die Partitur begleitete, nur an drei Seiten mit vergoldetem Schnitt erscheint, während die vierte Seite sich in ihrer ursprünglichen papiernen Nacktheit zeigt!) Von der Anfertigung einer Copie der Partitur konnte natürlich keine Rede sein und Weber musste, um rasch das gewünschte Resultat zu erreichen, dem Fürsten seine eigene Partitur übersenden, für sich selbst wohl nur die Entwürfe, oder flüchtige Copien zurückbehaltend. Hierfür sprechen noch besonders einzelne Bemerkungen des Componisten, die diese Original-Partitur enthält. — Diese höchst interessante Reliquie des grossen deutschen Meisters liegt »in saubern rothen Saffian gebunden« nun vor mir. Wenn der berührte Prachteinband auch an seiner Frische eingebüsst hat, die er Anno 1811, im Jahre des grossen Kometen, gezeigt haben mag, so ist sein Inneres dafür immer gleich frisch geblieben. Die hübschen Melodien, an denen die kleine Partitur so reich ist und unter denen besonders die des ersten Duetts, der Sopran-Arie und des Schlüsselterzetts hervortreten, stellen sich dem Beschauer in solcher Anmuth und Jugendfrische dar — besonders in des Meisters eigener, so eigenthümlicher Handschrift —, dass ihn ein wehmüthiges Bedauern überkommt, sie im Staube der Bibliotheken begraben zu sehen, und zugleich der lebhafte Wunsch, auf der Bühne wieder verkörpert hören und bewundern zu können, was der Schöpfer des Freischütz, der Euryanthe und des Oberon in diesen wenigen Blättern niedergelegt. — Diese erste Original-Partitur enthält — etwas im Widerspruch mit den bezüglichen Mittheilungen des Lebensbildes — ausser der Ouvertüre nur die folgenden acht Nummern, von denen vier noch die Bemerkungen Weber's tragen, wann und wo er sie geschrieben und vollendet:

Ouvertura, Am. $^2/_4$.

1) Duetto. Fatime, Hassan: »Liebes Weibchen reiche Wein.« F. $^4/_4$.

2) Aria. Abu Hassan: »Was dann zu machen.« D. $^4/_4$.

3) Coro (Chor der Gläubiger und Duett. Abu Hassan, Omar): »Geld! Geld! Geld!« B. ₵. »Comp. den 3. Novbr. 1810 in Darmstadt, instrumentirt in Mannheim.«

4) Aria. Fatime: »Wird Philomele trauern.« C. $^6/_8$.

5) Duetto. Fatime, Omar: »Siehst du diese grosse Menge?« E. $^4/_4$. »d. 4. November 1810 in Darmstadt.«

6) Terzetto. Fatime, Hassan, Omar: »Ich such und such in allen Ecken.« F. $^4/_4$.

Am Schluss dieser Nummer befand sich eine Bemerkung Weber's, doch wurde sie wieder ausradirt.

7) Terzetto et Coro, Fatime, Hassan, Omar: »Aengstlich klopft es mir im Herzen.« D. $^4/_4$. »d. 10. November 1810 in Mannheim.«

8) Schluss-Chor: »Heil ist diesem Haus beschieden.« C. $^2/_4$. »d. 10. Novbr. 1810 in Mannheim.«

Die ganze Partitur, in Quer-Folio, zählt 120 Seiten. Sie ist, wie schon angeführt, ganz von Weber's Hand geschrieben. Nur den Titel mit der Dedication fertigte ein schönschreibender Copist, doch fügte Weber noch eigenhändig hinzu »(Original-Partitur.)«. Weber begleitete die Uebersendung seines Werkes an den Grossherzog mit folgenden Zeilen:

»Durchlauchtigster Grossherzog, Gnädigster Fürst und Herr!

Die Dauer meines Aufenthalts zu Darmstadt hat mir so häufig Gelegenheit gegeben in E. K. H. einen eben so grossen Kenner

als Beschützer der schönen Künste zu bewundern, unter dessen zarter Pflege eine schon so viel leistende Kunst-Anstalt schnell erblühte; — dass ich es im Vertrauen auf die allbekannte Nachsicht E. K. H. wage, Höchstdenenselben ein Werk meines Fleisses zu Füssen zu legen, das — grösstentheils in Darmstadt entstanden — dadurch eine Art von Entschuldigung für sich zu haben glaubt, wenn es sich E. K. H. naht.

Der ich in tiefster Ehrfurcht ersterbe etc. etc.

Carl Maria Fhr. von Weber.

Darmstadt den 14. Januar 1811.«

Auf diesem Schriftstück befindet sich von fremder Hand die nachrichtliche Bemerkung:

»Hat durch Gr. Geistl. Geh. Rath Vogler 440 Gld. für die Oper und den der Frau Grossherzogin übergebenen Clavier-Auszug erhalten. Darmstadt d. 2. Febr. 1811.«

Hiermit stimmt auch die noch vorhandene Quittung Vogler's überein, welche lautet:

»Die Summe von vierhundertvierzig Gulden für Hrn. von Weber von einer Grossherzogl. Kabinets-Kasse erhalten zu haben, bescheinigt, Darmstadt den 2. Febr. 1811.

Vogler. Geh. R.«

Am 6. Februar fand Weber's Concert statt*), welches ihm — nach den Mittheilungen des Lebensbildes — hauptsächlich durch die fürstliche Freigebigkeit des Grossherzogs, 200 Gulden Reingewinn eintrug. Durch diese beiden Einnahmen reichlich mit Geld versehen, verliess der junge Meister am folgenden 14. Febr. Darmstadt, um seine Kunstreise anzutreten.

Obgleich sich der Grossherzog sehr anerkennend über die Partitur des Abu Hassan ausgesprochen, sollte es doch noch längere Zeit dauern, bis die Oper auf dem Grossherzogl. Hofoperntheater erschien. Während sie München noch im selben Jahre, 1811, am 4. Juni, sah, gelangte sie in Darmstadt erst 1815 am 29. Januar zur Aufführung und erlebte eine einzige und letzte Wiederholung am 13. Aug. desselben Jahres. — Die Besetzung der drei Hauptrollen in Darmstadt war folgende: Abu Hassan, Hr. Neukäufler; Fatime, Dems. Julie Frank; Omar, Herr Hannwacker. Die 4 übrigen Rollen wurden von den besten Kräften des Schauspiels dargestellt**). Die Oper wurde, wie schon mitgetheilt, seit jener Zeit nicht wieder zur Aufführung gebracht, woran wohl hauptsächlich die textliche Form Schuld gewesen sein mag. Der allzubreite Dialog und die vier Schauspielpartien, die die einfache Handlung ausser den drei Gesangsrollen noch verlangt, schaden dem Werke als Oper, und sollte sich der Wunsch verwirklichen, sie heute wieder auf der Bühne zu sehen, so müssten nach dieser Richtung hin unbedingt Veränderungen mit dem Werke vorgenommen werden.

Die Original-Partitur selbst lag lange Jahre unbeachtet in hiesiger Hofmusik-Bibliothek, bis endlich der jetzige Grossherzog, ein eben so kunstfreundlicher Fürst wie sein hoher Ahnherr, ihre Bedeutung und ihren Werth erkennend, sie an sich nahm.

Mit der Oper »Sylvana« war Weber in Darmstadt nicht so glücklich, als mit dem oben besprochenen Werke. Nachdem jene Oper in Berlin mancherlei Veränderungen erfahren hatte, und daselbst mit Beifall aufgeführt worden war, sandte Weber sie 1814 von Prag aus an den Grossherzog Ludwig I. mit folgendem Schreiben:

»Durchlauchtigster Grossherzog, Gnädigster Fürst und Herr!

Wenn ich es wage E. K. H. mit gegenwärtigem zu belästigen, so kann ich nur Entschuldigung in der Huld und Gnade finden mit der Höchstdieselben mich bey meinem Aufenthalte in Darmstadt beglückten und der guten Aufnahme, die meine Oper Silvana nach einigen bedeutenden Veränderungen von Seiten der Musik und des Textes in Berlin fand, und in welcher Gestalt ich mich nun unterfange, sie E. H. von dem Wunsche beseelt zu Füssen lege, sie auf dem Hoftheater eines so erlauchten Kenners aufgeführt zu sehn.

Könnte ich mir mit dieser Hoffnung schmeicheln und gewiss sein dass E. K. H. meine Arbeit nicht ungnädig aufnehmen so würde unendlich sich beglückt fühlen, der in tiefster Ehrfurcht erstirbt etc. etc.

Carl Maria von Weber, Director der Oper und Kapellmeister des Königl. Böhm. Ständischen Theaters.

Prag, den 8. July 1814.«

Monate vergingen und es erfolgte keine Antwort. Endlich im März des folgenden Jahres schrieb Weber an eine einflussreiche Persönlichkeit in Darmstadt die folgenden Zeilen:

»Ew. Hochwohlgeboren verzeihen, wenn ich Dieselben mit gegenwärtigem belästige, indem ich auf schon allbekannte Gefälligkeit und Nachsicht rechne und auch als Freund des verewigten Geh. Raths Vogler auf Ihre Güte baue. — Ich habe mich im July vorigen Jahres unterstanden Sr. Hoheit dem Herrn Grossherzog meine Oper Silvana nach der Berliner Aufführung in Ehrfurcht zu Füssen zu legen und zu überschicken. Da ich nun bis jetzt gar nichts weiter davon gehört habe, so muss ich mit Recht befürchten dass S. H. mein Werk ungnädig aufgenommen haben, oder dass selbes gar nicht angekommen sey. Der erste Fall würde mir höchst schmerzlich, der zweite wenigstens unangenehm seyn. Meine Bitte an Ew. Hochwohlgeboren geht also dahin mir durch ein paar Zeilen Beruhigung oder Gewissheit zu verschaffen. etc. etc.

Prag den 18. März 1815.

Carl Maria von Weber.«

Der Adressat mag bei dem Fürsten Schritte zu Gunsten Weber's gethan haben, denn am 31. desselben Monats wurden dem Componisten von Gr. Cabinets-Casse für die Sylvana 10 Carolin nach Prag gesendet. Die Oper kam jedoch in Darmstadt nicht zur Aufführung.

Bis zu seinem, leider zu früh erfolgten Tode blieb Weber in Berührung mit dem Hofe zu Darmstadt; selbst nach seinem Ableben war der Grossherzog Ludwig I. berufen, einen mehr als gewöhnlichen Antheil an dem Schicksal der Hinterbliebenen des grossen deutschen Meisters zu nehmen. Ueber diese Verhältnisse wird der zweite Theil des Lebensbildes, dessen Erscheinen jeder Musikfreund mit Spannung entgegensieht, gewiss Näheres bringen.

Darmstadt. Ernst Pasqué.

---

*) Zu diesem Concert lud Weber durch folgendes Inserat in Nr. 16 der Gr. Hess. Zeitung vom Jahre 1811 ein. »Concert-Anzeige. Mit Allerhöchster Genehmigung wird Unterzeichneter die Ehre haben, künftigen Mittwoch den 6. Febr. im Frey'schen Saale ein grosses Vocal- und Instrumental-Concert zu geben, worin derselbe sich auf dem Pianoforte hören lassen, und verschiedene seiner Compositionen aufführen wird.

Darmstadt den 1ten Februar 1811.

Carl Maria von Weber.«

**) Eine ältere Rollenvertheilung, wahrscheinlich im Jahre 1811, nennt als Zobeide, die Gemahlin des Kalifen, Mad. Sontag, die Mutter der hochberühmten Künstlerin gleichen Namens, der spätern Gräfin Rossi.



Kritische Anzeigen.

Mehrstimmige Gesänge.
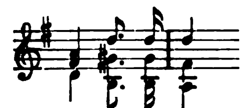
(Schluss.)

B. Für 2 Soprane und Alt.
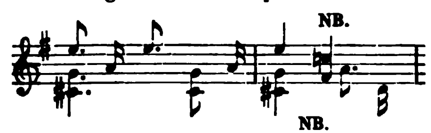
Rob. Radecke, Op. 27. Vier Terzette für weibliche Stimmen (Chor oder Solo) ohne Begleitung. Berlin, Trautwein. 25 Sgr. — Nr. 1. Dem Vogel in der Luft. (Deinhardstein.) Nr. 2. Ueber allen Gipfeln. (Goethe.) Nr. 3. Juchhe! (R. Reinick.) Nr. 4. Lied der Vöglein. (E. Schulze.)

Paul Werner, Op. 4. Drei Lieder aus Fränzchens Liederbuch von Hoffmann von Fallersleben. Hamburg, J. A. Böhme. Partitur und Stimmen 12½ Ngr. — Nr. 1. Der Frühling ist nun da. Nr. 2. Frühlings Begrüssung. Nr. 3. In den Wald.

—s. Anspruchslose und leicht ausführbare Lieder für zwei Soprane und Alt giebt es noch nicht in der Ueberfülle, mit welcher andere Formen der musikalischen Lyrik gesegnet sind; — Grund genug, um den beiden neuen Heften von Radecke und Werner mit dem günstigsten Vorurtheile entgegen zu kommen. Leider aber werden die Lieder, wie sie nun sind, das Vergnügen bedeutend herabstimmen. Ein dreistimmiger Satz im Umfange von zwei Oktaven ist sehr geeignet, als Prüfstein für die Behandlung der reinen Form zu dienen. An diesem Prüfsteine hat sich weder Herr Radecke, noch auch Herr Werner bewährt. Es scheint, als ob beiden Autoren der geübte, feine Sinn für Wohllaut abginge, ein Mangel, der sich kaum anderswo fühlbarer rächt, als im Satze für drei weibliche, ihrem Charakter nach decidirte Stimmen. Man könnte nicht behaupten, dass in Radecke's Liedern offenbare Verstösse gegen die Grammatik vorkämen. Aber diese Stücke sind flüchtig und kritiklos hingeschrieben. »Sind es doch nur Kleinigkeiten!« Dagegen finden sich bei Werner höchst störende Grammatikalien, von denen wir folgende mittheilen, beide in dem zweiten Liede:



Warum nicht g im zweiten Sopran?



Uebrigens sind die kleinen Lieder von Werner nicht ohne Liebe gemacht und enthalten viel Anmuthendes, während die Musik von Radecke sich fast ganz auf übliche Phrasen beschränkt.

C. Für eine Frauenstimme und Männerchor.

Ferd. Möhring, Op. 53. Sechs Gesänge. Schleusingen, Glaser. Part. 1 Thlr. 10 Sgr., die 4 Stim. 1 Thlr. 2 Sgr., Solostim. 10 Sgr. Jedes Lied ist auch einzeln zu haben. Nr. 1. Noch ist die blühende goldene Zeit (O. Roquette). Nr. 2. Bitte (Lenau). Nr. 3. Waldnacht (Drewes). Nr. 4. Dort ist so tiefer Schatten (Eichendorff). Nr. 5. Ich habe Dir mich hingegeben (Kinkel). Nr. 6. Die linden Lüfte sind erwacht (Uhland).

Zwanzig bis dreissig Männer und dazu eine einsame Frauenstimme! Und sie besingen einmüthig die blühende goldene Zeit, wo »ein rosiger Kuss noch frei, so spröd und verschämt auch die Lippe sei.« Ein junges Mädchen und ein junger Mann mögen diese »Tage der Rosen« im Liede verherrlichen. Aber ein junges Mädchen und zwanzig bis dreissig Männer! Oder hat man sich die Männerstimmen als rein musikalische Organe, als Instrumente vorzustellen, welche den Gesang der Frauenstimme etwa nur harmonisch auf Art der »Brummstimmen« begleiten und tragen, wie ein Chor von Fagotten? — Keineswegs! Der Männerchor wird vielmehr mit erheblichem technischen Aufwand und Geschick in seiner Selbständigkeit der Frauenstimme gegenübergestellt. Es sind wirklich zwanzig bis dreissig oder noch mehr Männer, welche mit dem einzigen jungen Mädchen, einer Art Tochter des Regiments, fröhlich sind, schwärmen, beten, im Schatten der Waldnacht Versteckens spielen, Lust und Leid theilen u. s. f. Wenn die Kunst erst durch die Wahrheit Werth erhält, so gehört das von Hrn. Möhring beliebte Ensemble in das Reich der Feenmährchen, oder in solche Locale, wo vagirende Sängergesellschaften ihre Productionen mit abwechselnden Harfenklängen hören lassen. Nicht selten spricht in den 6 Gesängen auch die Behandlung der Melodik für die letzte Annahme. Und so wollen wir das ziemlich corpulente Heft seinem unzweifelhaften Schicksale überlassen.

D. Mit Pianofortebegleitung.

H. Hugo Pierson. *To arms!* Zu den Waffen! Lied für eine Singstimme (auch für Sopran, Alt, Tenor, Bass), den britischen Freiwilligen zugeeignet. Hamburg, J. Schuberth u. Co. Mit Piano 10 Ngr., 4stimmig 15 Ngr.

—— Op. 30. Beharrlich. Deutsche Volkshymne von L. Bauer. Für 1 Stimme mit Piano ¼ Thlr. Für 4 Männerstimmen. Partitur und Stimmen ⅓ Thlr. J. Schuberth u. Co.

Ueber den musikalischen Gehalt dieser patriotischen Gesänge können wir füglich stillschweigend hinweggehen. Wenn die Kraft der glühenden Vaterlandsliebe sich musikalisch durch den Ausdruck melodischer und harmonischer Dürftigkeit genügen kann, so erfüllen beide »Volkshymnen« in dieser Beziehung ihren Zweck auf's Vollkommenste. Indessen sind wir mit dem Herrn Verfasser darin ganz einverstanden, dass dergleichen Tendenzmusiken einfach und körnig gehalten sein müssen, Eigenschaften, die er seinen Compositionen offenbar zu verleihen bestrebt gewesen ist.

E. Für vierstimmigen Männerchor.

Carl Ecker, Op. 8. Acht Lieder. Leipzig, C. F. Kahnt. Zwei Hefte. — 1. Heft 1⅙ Thlr. Nr. 1. Gebet (Geibel). Nr. 2. Ständchen der Friedensboten (Eichendorff). Nr. 3. Donuil Dhus Kriegsgesang (W. Scott). — 2. Heft 1⅙ Thlr. Nr. 4. Maiwanderung (J. N. Vogl). Nr. 5. *Cantores amant humores* (H. Sachs). Nr. 6. Lob der Musica.

—— Op. 9. Sechs humoristische Lieder. Hamburg, J. Schuberth und Co. Partitur und Stimmen 1⅚ Thlr. Nr. 1. Perkëo. Nr. 2 u. 3. Lieder fahrender Schüler. (Mit 2 Trompeten in A.) Nr. 4. Rodensteins Auszug. Nr. 5. Alles eitel. Nr. 6. Trinklied.

Franz Mücke. Sechs Gesänge. Schleusingen, Conr. Glaser. Heft I. Partitur 6 Sgr., Stimmen 10 Sgr. Nr. 1. Des Kukkuks Harem. Nr. 2. Warum nicht. Nr. 3. Des Antonius von Padua Fischpredigt. — Heft II. Partitur 6 Sgr., Stim. 10 Sgr. Nr. 1. Zwiegesang (Rob. Reinick). Nr. 2. In der Ferne (Gräfin Louise XX. [?]). Nr. 3. Heraus mein Sang. (Das Lied »Heraus mein Sang«, zu grossen Festen geeignet, ist auch in besondern Abdrücken zu haben.)

Theodor Rode, Op. 29. Zwei Chorlieder. Berlin, H. Mende. 10 Sgr. Nr. 1. Einkehr (Uhland). Nr. 2. Gesellige Freude (D. Könemann).

Max Seifriz, Op. 3. Acht Gesänge. Breslau, F. E. C. Leuckart. Heft I. 1 Thlr. Nr. 1. Reiterlied (G. Herwegh). Nr. 2. Die Musensöhne singen (O. Roquette). Nr. 3. Trinklied von Lord Byron (übers. v. Ad. Böttger). Nr. 4. Vaterlandslied (E. M. Arndt). — Heft II. 1 Thlr. Nr. 1. Ein geistlich Abendlied (G. Kinkel). Nr. 2. Ballade (E. M. Arndt). Nr. 3. Ich liebe Dich (Th. Beck) [muss heissen K. Beck]. Nr. 4. Kurze Rast (R. Prutz). (Die Stimmen zu jedem Hefte 20 Sgr. Jede Stimme einzeln 5 Sgr.)

Die Lieder des Herrn Ecker leiden an Unklarheit im Satze, die in den sogenannten »Humoristischen« des Op. 9 zu offenbaren Ungeschicklichkeiten und Fehlern gegen die musikalische Logik und Grammatik ausarten. Diese Eigenschaften sind so hervortretend, dass uns die Frage, mit welchem kritischen Maassstabe die Compositionen zu bemessen seien, grosse Verlegenheiten bereitet, denen wir uns nicht glücklicher zu entziehen wüssten, als indem wir unsere Assisen vor jenen Liedern zuschliessen.

Franz Mücke hat in seinem ersten Hefte drei musikalische Spässe zum Besten gegeben, die pikanter sind, als die meisten dergleichen in den Bierstuben der Männergesanggenossenschaften beliebten. Die drei ernsten Lieder in dem zweiten Hefte des anspruchslos ohne Opuszahl auftretenden Werkes enthalten sich zwar nicht mancher in solchen Gesängen gewohnter Banalitäten, sind aber mit Beherrschung der Form des Satzes und der spröden Mittel von vier Männerstimmen gearbeitet und das letzte patriotische Lied »Heraus mein Sang!« erhebt sich zu einem ansehnlichen Schwunge der Empfindung und wird seine, die Zuhörer begeisternde Wirkung nicht leicht verfehlen. Wir machen daher mit Vergnügen auf diese der niedrigen Preisstellung wegen leicht zugänglichen Männergesänge bestens aufmerksam.
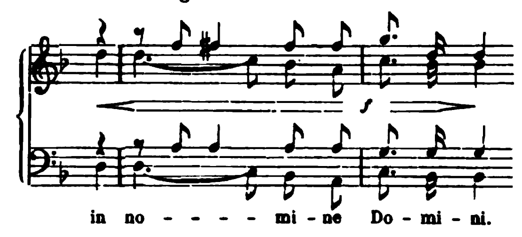
Theodor Rode tritt mit seinem 29. Werke nicht eben in die vortheilhafteste Beleuchtung. Seine beiden Lieder, mit vielen Strophen ohne musikalisches Eingehen auf die Declamation und den Inhalt des Einzelnen, können nicht anders wie als sehr unbedeutende Gaben bezeichnet werden.

Ganz anders die »Acht Gesänge« von Max Seifriz. Sie zwingen dem Musiker eine entschiedene, lebhafte Theilnahme ab, trotz der vielfachen Bizarrerien, welche aus dem stark hervortretenden Streben nach Originalität entspringen. Der Verfasser ist ein in jeder Hinsicht vollkommen fertiger Musiker vom besten Wollen, Wissen und Können. Er spielt mit der rein formalen Handhabe des Ausdruckes seiner künstlerischen Absicht. Wir haben bei Beurtheilung seiner obigen Arbeiten also nur nach seiner künstlerischen Absicht zu fragen. Die lebendigste Darstellung des Wahren seines poetischen Vorwurfs ist ihm die Hauptsache. Wie erreicht er diese? Hier gehen unsere Ansichten mit den seinigen auseinander. Der Realismus seines Ausdrucks nämlich haftet fast ausschliesslich an der materiellen Seite. So ordnet Seifriz z.B. seine musikalische Entwicklung fast sklavisch dem Elemente einer beinahe theatralischen Declamation unter, die nicht selten in jene Art des Affektes verfällt, welche unter dem Titel der »Coulissenreisserei« berüchtigt ist. Sein Hauptaugenmerk ist in naheliegender Consequenz daher auf die Rhythmik gerichtet, welcher Melodie und Harmonie oft kaum folgen können. Zwei- und dreitheilige Bewegung, rasches Fortschreiten, plötzliches Anhalten des Athems u. s. f. wechselt in unverhoffter Aufeinanderfolge und bringt das Verständniss des musikalischen Zusammenhanges in mehr als eine Verlegenheit. Man glaubt nicht selten, den Ausdruck fieberhafter Convulsionen wahrzunehmen und freut sich über jeden ruhigen Verlauf eines mit Stetigkeit entwickelten Motives. Am meisten befriedigten von allen acht Gesängen uns deshalb die »Ballade« von Arndt: »Und die Sonne machte den weiten Ritt um die Welt«, und das Stück »Ich liebe Dich« von Karl Beck; da in beiden die Entwicklung und ihr Schwerpunkt mehr auf dem melodischen und harmonischen als auf dem Elemente des Rhythmus beruht. — Interessant aber sind auch die anderen Gesänge und ohne Zweifel von bedeutender Wirkung, wenn sie verständig gesungen werden. — Wenn wir unseren bescheidenen Wunsch laut werden lassen dürfen, so möchten wir unserem sehr begabten Autor einmal in recht einfachem Geleise auf der Fahrt nach den Zielpunkten einer mehr innerlichen Idealität begegnen, welche sich über die starre Form einer knöchernen Rhythmik erhebt und ihr Leben in frei ausströmenden melodischen Stimmen eines ruhig entwickelten Satzbaues kundgiebt.
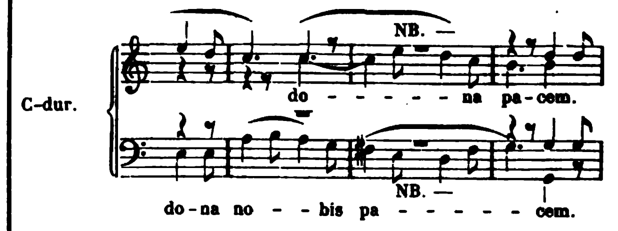
Zum Schlusse machen wir noch auf folgendes Werk die Männergesang-Gesellschaften aufmerksam:

W. Tschirch, Op. 52. *Sanctus, Benedictus* und *Agnus Dei*. Breslau, Leuckart. 1 Thlr. 10 Sgr.

Diese drei Stücke geistlicher Musik sind in einfachem, angemessenem Style geschrieben und bilden drei gesonderte, doch auch im Zusammenhange vorzutragende Sätze. Im *Benedictus* und *Agnus Dei* löset sich stellenweise ein Soloquartett vom Chor ab, der dasselbe bald trägt, bald mit ihm alternirt. An einigen Stellen haben verwunderliche Verstösse gegen die Reinheit des Satzes Eingang gefunden. Im *Benedictus* entsteht eine höchst übellautende leere Quinte durch die unisone Führung des 2. Tenors mit dem 2. Basse wie folgt:



Einen ähnlichen leeren Eindruck hinterlassen die gelegentlichen Oktaven im *Agnus Dei*, die hier folgen:



Die Ausführung des »*dona nobis pacem*« erscheint ausserdem durch die Länge ermüdend, obwohl sie nicht gerade uninteressant genannt werden mag. Doch möchten wir noch unser Bedenken gegen den hüpfenden $\frac{6}{8}$-Takt ausdrücken, der so leicht die würdige Haltung dieses Schlusssatzes in Verlegenheit bringen kann. Freilich liegt die ganze Sache als ein *fait accompli* vor und geäusserte Bedenken können an demselben nichts mehr ändern. Wir ersuchen aber die Leiter der Männerchöre, welche diese Stücke singen wollen, namentlich auch die Leiter der Seminarien, den Satz im $\frac{6}{8}$-Takt recht vorsichtig und edel zu behandeln, damit der Würde des Ganzen kein Abbruch geschehe.

Berichte.

Dresden. ⁂ Die erste Hälfte der diesjährigen Concertsaison war fast überreich an musikalischen Productionen aller Art. Denn nicht nur von hiesigen künstlerischen Kräften wurden in gewohnter Weise Concertaufführungen geboten, sondern auch von auswärtigen. Die Courtoisie erfordert, dass wir zuerst über die Leistungen der letzteren berichten. Zwei Vertreter der sogenannten »Zukunftsschule«, die Herren v. Bülow und v. Bronsart waren es, welche Dresden besuchten. Herr v. Bülow trat ausschliesslich als Pianist, Herr v. Bronsart als Pianist und Dirigent auf. Von beiden Künstlern war es besonders der erstgenannte, welcher durch seine ungewöhnlichen Productionen auf dem Pianoforte Interesse erregte. In der That ist schon allein, in gewissem Sinne, das Factum bemerkenswerth, dass ein Künstler einen ganzen Concertabend allein mit seinen Leistungen ausfüllt; rechnet man aber noch dazu, dass Herr v. Bülow Alles auswendig spielt, und dass ihm eine ungemein gewandte und intelligente Beherrschung der Claviatur zu Gebote steht, so wird man es ganz begreiflich finden, dass er Aufsehen erregt, wenigstens so lange, als seine Erscheinung dem Publikum neu ist. Herrn v. Bülow's Clavierspiel zeugt von eben so viel Bravour, Eleganz und sicherem selbstbewussten virtuosischen Aplomb, als von staunenswerther Ausdauer der physischen Kraft. Der Künstler giebt im Ganzen drei Soiréen. Seine Programme machen einen sehr gemischten Eindruck, da er alle Richtungen berücksichtigt. Vielseitigkeit ist anerkennenswerth, aber auch sie muss ihre Grenzen haben. Wer Alles vertreten mag, vertritt im Grunde Nichts ordentlich.

Eine ähnliche Wahrnehmung konnte man an den Musikaufführungen des Herrn v. Bronsart machen. Er veranstaltete sechs Concerte, theils für Orchestermusik, theils für Kammermusik, in denen ältere, neuere und neueste Tonwerke in buntem Wechsel zur Aufführung kamen. Ausser dem Concertgeber und dessen Gattin wirkten an auswärtigen künstlerischen Kräften darin mit: Frau Wagner-Jachmann und die Herren Stockhausen, Wilhelmj und Damrosch. Herr v. Bronsart hatte mit mancherlei Hindernissen zu kämpfen, und die endliche Besiegung derselben zeugt um so mehr von einer seltenen Ausdauer und Rührigkeit, als für derartige Unternehmungen in Dresden ohnehin kein günstiger Boden ist. Schon der Umstand allein, dass Herr v. Bronsart nicht über sonderliche Orchesterkräfte verfügen konnte, erschwerte wesentlich die Verwirklichung seiner Absichten. Dazu kam, dass die Theilnahme des Publikums nicht in dem Grade sich rege zeigte, als man es jedem Concertgeber wünschen muss. Erst bei den beiden letzten Aufführungen, in denen Herr Julius Stockhausen den Hauptanziehungspunkt bildete, füllte sich der Zuhörerraum. Sehr bedauerlich war es, dass die Absicht des Herrn v. Bronsart fehlschlug, Richard Wagner für eines seiner Concerte herbeizuziehen. Der Letztere hatte in Aussicht gestellt, einige seiner neueren Compositionen persönlich aufzuführen, blieb indessen, angeblich krankheitshalber, schliesslich aus, so dass das Projekt nicht zur Verwirklichung kam. Es wäre wohl von besonderem Interesse gewesen, gewisse Musikstücke Wagner's unter dessen eigener Leitung zu hören. Ohne Zweifel ist er der beste Interpret seiner eigenthümlichen Richtung, und das Urtheil hätte einen sichern Maassstab für die seltsamen künstlerischen Bestrebungen erhalten, denen namentlich in neuester Zeit Wagner huldigt. Nun möchte es schwerlich weiterhin zu dem hiesigen Auftreten Wagner's als Dirigent seiner Werke noch kommen, — auch aus mancherlei Gründen, die mit seinen früheren Dresdner Erlebnissen im Zusammenhange stehen. Indess man muss sich zufrieden geben.

Die Leistungen obengenannter Künstler waren zum Theil interessant und meist zufriedenstellend. Herr v. Bronsart ist hier von früher her als Pianist in guter Erinnerung, nicht minder seine Gattin als Pianistin. Beide erfreuten sich auch diesmal grosser Anerkennung ihrer Hörer. Der Violinist Herr Wilhelmj zeigte eine sehr aus- und durchgebildete Technik, sowie Reinheit, Sauberkeit und Glätte des Spiels. Allein seiner Vortragsweise mangelt Energie, inneres Leben und Gefühlswärme, — Eigenschaften, ohne die ein ausübender Künstler bei aller Fertigkeit nicht die höheren Grade der Meisterschaft erklimmen kann. Wenn man ihn auswärts voreiligerweise mit Jos. Joachim verglichen hat, so thut man diesem sehr Unrecht und jenem erzeigt man durchaus keine Wohlthat damit. Die Ueberschätzung und Selbstüberhebung der Virtuosen ist jetzt ohnehin so gross, dass man ihnen nicht noch besonders dabei zu Hilfe zu kommen braucht. Herr Damrosch dagegen ist ein Violinspieler kräftigerer Art. Allein es fehlt ihm wiederum die höhere technisch-artistische Durchbildung. Herr Stockhausen endlich bewährte sich von Neuem als Concertsänger ersten Ranges, der in Deutschland, wo die Gesangskunst gegenwärtig allerdings so sehr im Argen liegt, seines Gleichen nicht findet. Doch ist eine Abnahme der Stimmmittel des Sängers ganz unverkennbar; namentlich hat sie an Schmelz, Frische und Elasticität in der höchsten Lage eingebüsst. Indess es bleibt trotzdem ein seltener Genuss, Herrn Stockhausen zu hören. Nur wird er sorgfältiger in der Wahl der vorzutragenden Stücke sein müssen, als er es bei seinem letzten Auftreten in Dresden war. Denn sowie er jenes engere Gebiet der gemüthvollen Lyrik verlässt, in dem er so Unvergleichliches bietet, verlieren seine Leistungen an Werth und Wirkung. Sein Organ hat weder hinreichende Kraft, noch genug pathetischen und dramatischen Ausdruck, um höher stylisirte Aufgaben ausreichend zu bewältigen.

Von den sechs üblichen Symphoniesoiréen der k. Capelle haben bis jetzt drei stattgefunden. Zwei derselben dirigirte Herr C.-M. Krebs, die dritte Herr C.-M. Rietz. Die Concerte, welche Herr Krebs leitete, waren hinsichtlich der Ausführung so, wie man es unter seiner Direction gewohnt ist, d. h. es mangelte denselben an jenen höheren Eigenschaften des Ensemble's und der künstlerischen Gestaltung, die man bei so ausgezeichneten Kräften von einem Dirigenten beanspruchen muss. Es genügt nicht, die Meisterwerke der Instrumentalmusik so zu hören, wie sie gegenwärtig bereits an vielen Orten Deutschlands zur Darstellung kommen, sondern so, wie sie der hervorragenden Stellung einer Dresdner Capelle entsprechen. Da fehlt es nun häufig an den feineren Schattirungen, an Noblesse des Ausdrucks, an Glätte, Abrundung, und maassvoller Anwendung der Ausdrucksmittel namentlich im Forte und Fortissimo, so wie an freier, ungezwungener Bewegung und an sorgfältiger, charakteristischer Gestaltung und Herausarbeitung der Gegensätze. Auch die Tempobestimmung lässt nicht selten zu wünschen übrig, wie beispielsweise die träge und schleppend genommene Abenceragen-Ouvertüre von Cherubini bewies. Und sogar die äussere technische Einheit der Ausführung in Passagen und Figuren ist mitunter zu vermissen: wir erinnern nur an das Finale der Pastoralsymphonie, in welchem die ersten Violinen mehrmals in auffallender Weise unegal spielten. Was aber die Capelle bei entsprechender künstlerischer Leitung zu leisten vermag, das zeigt sich sogleich, wenn Herr Capellmeister Rietz an ihrer Spitze steht. Die Kunst dieses Dirigenten besteht darin, Nichts dem Zufall zu überlassen, sondern Alles beim Einstudiren mit bewusster künstlerischer Einsicht und Beherrschung so zu gestalten, wie die complicirte Technik des Orchesterensembles und der Geist des Tonwerks es verlangt, so dass Jeder der Mitwirkenden an seinem Platze mit Ruhe, Sicherheit und klarem Verständniss zum schönen Gelingen des Ganzen beizutragen vermag. Hierin liegt ein sehr grosser Theil der wohlthuenden Wirkung, welche sich ebenso sehr und unmittelbar des uneingeweihten Laien, wie des Ken-

ners bemächtigt, und ohne die ein reiner, ungetrübter Kunstgenuss unmöglich ist. Und wenn es auch Herrn Capellmeister Rietz nicht immer gelingt, schwunghaft begeisterte Aufführungen zu erzielen, so tragen sie doch unter allen Umständen das Gepräge geistig schöner Beherrschung und technischer Vollendung.

Die Quartettakademie der Herren Concertmeister Lauterbach, Hüllweck, Göring und Grützmacher gewährten ein ebenso lebhaftes und ungetheiltes Interesse, wie bisher. Die Künstler haben letzteres zu erregen gewusst, und beweisen, dass sie es auch dauernd festzuhalten wissen. Ihre Productionen sind stets vorzüglich durchgebildet im Technischen und geschmackvoll, fein und wirkungsreich in der Auffassung. Sie gehören ohne Zweifel zu dem Schönsten, was Dresden in musikalischer Beziehung bietet, und es bleibt nur der Wunsch übrig, dass die Zahl von drei Soiréen künftighin auf sechs für die Saison erhöht wird. Denn es ist eine künstlerische Pflicht, mit derartigen Leistungen auf den Geschmack des Publikums einzuwirken. Bemerkt muss werden, dass die Herren Quartettspieler (mit grossem Unrecht) zu wenig Haydn's Meisterwerke berücksichtigen. Von diesen müsste an jedem Quartettabend nothwendig eines zur Aufführung gelangen.

Der Tonkünstlerverein hat auch in diesem Winter, wie in den früheren Jahren seines Bestehens, sechs Productionsabende veranstaltet, und der Vorstand desselben lässt es sich angelegen sein, fortwährend neben den anerkannten Meisterwerken der Kammermusik auch ältere und neuere Tonschöpfungen dieser Gattung zur Aufführung zu bringen, wodurch er sich um das Musikleben Dresdens in anerkennenswerther Weise verdient macht.

Bremen. ~ Das Oratorium »Gideon« von Ludwig Meinardus, aufgeführt von dem Gesangverein unter Leitung des Herrn Engel, rechtfertigte das Interesse, mit welchem es, in Folge günstiger Berichte aus unserer Nachbarstadt Oldenburg, wo es im vergangenen Winter sein erstes Debut erlebte, erwartet war. Meinardus hat sich nicht bemüht eigentliche Kirchenmusik zu schreiben, sondern ist wohl der weltlichen Sphäre noch einen Schritt näher getreten als Mendelssohn, indem er die dramatische Behandlung des Textes zur Hauptsache gemacht hat. Die Musik ist durchgängig geistvoll und interessant; das Orchester, besonders wo es als Begleitung der Recitative auftritt, reich colorirt, wir möchten fast sagen zu reich, denn der häufige Farbenwechsel verbraucht die Aufmerksamkeit des Zuhörers schneller, als es für die Länge des Werkes zu wünschen ist. Die Chöre sind voll Leben und meistens von grosser Wirkung. Die Ausführung war von Seiten der Gesangskräfte gut gelungen. Das Orchester liess viel zu wünschen übrig. Es mag allerdings schwer sein, ein zusammengelesenes Orchester in wenigen Proben für eine solche Aufgabe gehörig vorzubereiten.

Leipzig, 15. Febr. *S. B.* Vorigen Dienstag gab der Universitäts-Gesangverein der Pauliner ein Concert, in dessen Leitung sich die Herren Dr. Langer (als Universitäts-Musikdirector), Reinecke und David theilten, und das mit Spontini's übermässig mit Blech gewürzter Olympia-Ouvertüre eröffnet wurde. Vierstimmiger Männerchor war natürlich die Hauptsache und wurden Chöre von J. F. Petschke (»Neuer Frühling«), Schumann (»Der Eidgenossen Nachtwache«), Reinecke (»Wie der Frühling kommt«, neu), Hiller (Aus der Edda, neu), Schubert (Gesang der Geister über den Wassern), Seifriz (Kurze Rast, neu), Hauptmann (Im Wald, neu), Max Bruch (Römischer Triumphgesang, neu) und zwei schwäbische Volkslieder, arrangirt von Silcher, gesungen. Der Pauliner-Verein zeichnet sich durch schöne, kräftige Stimmen in Chor und Solo, durch Präcision und lebendigen gut abgestuften Vortrag aus; seine Bässe gehen gelegentlich mit prächtiger Wirkung bis in's *Cis* (oder war's *D*?) hinab, seine Tenore erreichen mit Leichtigkeit und ohne zu sinken das zweigestrichene *Des*. Etwas mehr Biegsamkeit der rhythmischen Bewegung, und er würde den berühmtesten Gesangvereinen die Wage halten. Von speciellem Interesse für uns waren die Novitäten, unter welchen unstreitig dem Reinecke'schen und dem Bruch'schen Chor der erste Preis gebührt. Der erstere, rein vocal, zeichnet sich durch Frische und gelungene Tonmalerei aus (auf letztere scheint nur durch unnöthige Wiederholungen zu viel Werth gelegt), der andere, mit Orchester, durch prächtige Klangwirkung und dem Gedicht entsprechende kräftige Wildheit. Für unser Gewandhaus, wo das Concert stattfand, ist freilich die Instrumentirung zu schmetternd, — es gehören grössere Räumlichkeiten dazu. Hauptmann's Chor ist duftig und von schönster musikalischer Wirkung, nur glaubten wir, der Wald liesse sich etwas lebhafter und mit vollerem Ton besingen. Hiller's zwei Chöre »Aus der Edda« leiden an den gewöhnlichen Gebrechen seiner Muse: gesuchte Romantik und Hinneigung zu neuitalienischer Manier; meint man doch zuweilen (im ersten Chor besonders) ein Opernfinale von Donizetti zu hören. Die übrigen neuen oder dem Publikum noch nicht bekannten Chöre schienen uns nicht bedeutend. Interessant war uns abermals Schubert's merkwürdige Composition, gegen welche wir freilich gewisse Bedenken nicht ganz überwinden können. Das Ganze macht doch trotz aller genialen Einzelheiten keine rechte Wirkung, weil der Malerei keine einheitliche Stimmung zu Grunde liegt, weshalb jene als geistreiche Spielerei erscheint. Schumann's »Nachtwache« dagegen imponirt gerade dadurch, dass kräftige Stimmung die Malerei überwiegt. — Von den Mitwirkenden war auch diesmal Frau Flinsch eine der willkommensten Erscheinungen. Eine volle, weiche und sympathische Stimme, herrlich-kunstvolle und doch scheinbar ganz natürliche Methode, seelenvoller, warmer und nach Umständen leidenschaftlicher, doch vor allen Ausschreitungen durch Bildung und Geschmack bewahrter Vortrag, das sind Eigenschaften, im Verein so selten zu finden, dass man sich in Leipzig zum festen Besitz einer solchen Sängerin lebhaft gratuliren muss. Die Wahl der diesmaligen Vorträge war nicht so glücklich, jene Vorzüge zur vollsten Geltung zu bringen: Mozart's Titus-Arie (»Thränen der Zärtlichkeit«) erschien uns für den Concertvortrag etwas zu kurz um zu wirken; Schubert's »Wer nie sein Brod mit Thränen ass« wird selten gesungen und gehört nicht zu seinen bedeutenden Compositionen. Mendelssohn's Frühlingslied schlug am stärksten ein, obwohl die Begleitung des Hrn. Reinecke an zu grosser Discretion litt. — Es sind, wie wir vernehmen, Aussichten vorhanden, Frau Flinsch nun bei verschiedenen Gelegenheiten neuerdings zu hören, worauf wir uns, wie auch das Publikum, nur sehr freuen können. — Schliesslich haben wir noch des jungen ausgezeichneten Violinisten, des Herrn Wilhelmj, zu gedenken, der das Mendelssohn'sche Concert mit goldner Reinheit der Intonation und mit ebenso viel Lebendigkeit als Zartheit vortrug. Wir sind der Ansicht, dass es diesem jungen Künstler jetzt vor Allem darum zu thun sein muss, in eine feste und bedeutende Thätigkeit zu kommen, was ihm bei so trefflichen Empfehlungen und musikalischer Tüchtigkeit nicht fehlen kann. Selbständig muss auch der Künstler werden, wenn er sich vollständig entwickeln und der Kunst nützlich werden soll. — Wir bemerken noch, dass das Concert ungebührlich lang war (2⅓ Stunde). Es gehören Engländer dazu, solch ein Concert geniessend auszuhalten.

— Das siebenzehnte Abonnement-Concert am 11. Februar bot wenig besonders Anregendes. Den instrumentalen Theil bildete Spohr's Cmoll-Symphonie Nr. 3, welche, fein und schwungvoll, wenn auch etwas zu unruhig

wiedergegeben, nur in einzelnen Sätzen, namentlich im Andante, vergessen liess, dass Spohr's Musik eigentlich bereits verblichen ist; dann Weber's allbekannte, immer noch wirksame Oberon-Ouvertüre, und Claviervorträge einer Wiener Pianistin, Fräulein Alfonsine von Weiss (2. und 3. Satz des Emoll-Concerts von Chopin, Novellette Nr. 1 von Schumann, Gesdur-Etude von Chopin). Fräulein v. Weiss, in Wien sehr geschätzt, fand auch hier den anerkennenden Beifall, der ihrer durchgebildeten Technik und ihrem graziösen Vortrag zukommt. Schade, dass eine gewisse Unruhe, vielleicht Befangenheit, ihrerseits das präcise Zusammenspiel mit dem Orchester zuweilen merklich störte. Im Allgemeinen bleibt eine kräftigere rhythmische Pointirung zu wünschen, namentlich für Leipzig, wo man gerade hieran mehr gewöhnt ist als in Wien, wo das Gesangvolle überwiegt. Gleichwohl und gerade deshalb wunderte uns, dass Fräul. v. Weiss im gebundenen Spiel noch nicht recht zu Hause ist, was besonders im Trio der Novellette auffiel. — Die übrigen Nummern des Concerts waren von Frau Viardot besetzt, welche eine interessante Arie aus »Perseus« von Lully, dann eine zum Orpheus nachcomponirte Arie von Gluck und zum Schluss des Concerts zwei »altfranzösische Volkslieder« vortrug. Wir haben uns über diese Künstlerin in voriger Nummer ausgesprochen. Den Totaleindruck, der uns von ihren Leistungen geblieben ist, können wir keinen durchaus befriedigenden nennen, da sich diese Sängerin häufig verleiten lässt, im Streben nach Charakteristik die Linie des Schönen zu überschreiten. Frau Viardot schied übrigens vom Publikum unter lebhaften Acclamationen.

— Herrn v. Bülow's dritter und letzter »Abend für ältere und neuere Claviermusik« am 12. Febr. lockte uns an, diesen Pianisten wieder einmal selbst zu hören, da er diesmal vier Werke von Beethoven ohne jegliche anderweitige Zugabe spielte. Seine gewöhnlichen, die äussersten Extreme künstlerischer Production umfassenden Programme, für uns eine Marotte, konnten uns nicht anziehen. Desto grösser war unsere Spannung, denselben in einer Aufgabe zu beobachten, die, streng künstlerisch, hohes Interesse erregen musste. Hr. v. Bülow spielte zuerst die grosse B-Sonate Op. 106, dann die Sonate caractéristique Op. 81, die Variationen in F Op. 34 und zum Schluss die Adur-Sonate Op. 101. Dass er mit der grössten und schwierigsten begann, war für ihn selbst wie für das Publikum wohl erwogen. Es freut uns diesmal unumwunden anerkennen zu können, dass die Lösung der Aufgabe dieser selbst durchaus würdig war. Herr v. Bülow muss in der letzten Zeit sich viel mit Beethoven beschäftigt haben, denn seine Vortragsweise schien sich geläutert und vertieft zu haben. Können wir auch nicht so weit gehen wie Marx, der merkwürdig genug in seiner »Anleitung« C. Czerny und v. Bülow als die einzigen richtigen Beethoven-Spieler nennt, finden wir vielmehr noch heute, dass Frau Schumann das sinnige Element dieses Meisters weit mehr zur Geltung bringt, und wissen wir, dass es noch andere Pianisten giebt, die bewiesen haben, dass sie Beethoven's Op. 106 technisch und geistig zu bewältigen im Stande waren, so müssen wir doch gestehen, dass Herr v. Bülow diesmal mehr zur Erscheinung brachte, als die Früchte musikalischer Intelligenz, fein berechnenden Studiums und kühler Verstandesmässigkeit. Während sein Anschlag früher sich gern in den schroffsten Gegensätzen gefiel, fanden wir jetzt eine künstlerische Ausbildung der Mitteltinten, eine gewisse Ruhe und Reife, die den hohen Intentionen des Meisters nur zu Gute kamen. Wir gedenken hier namentlich der Adagiosätze, wo Herr v. Bülow wirklich tiefe Auffassung zeigte und zugleich eine Plastik des Vortrags entwickelte, die es möglich machte, die Gedanken des Meisters und ihre Entwicklung, nicht gestört durch subjective Willkührlichkeiten, zu geniessen. Es fehlt uns an Raum, in Einzelnes einzugehen und wir müssen es bei dieser allgemeinen Charakteristik für heute bewenden lassen. — Nur noch eine kleine Frage und zwar die, was Hrn. v. Bülow bewog, in den Variationen Op. 34 alle ersten Theile, entgegen der Vorschrift Beethoven's, zu wiederholen. — Der Beifall, den das versammelte Publikum zollte, stand nicht auf der Höhe des Verdienstes.

Nachrichten.

Die bisherigen Aufführungen dieser Saison in Rostock bestanden in Folgendem: Paulus von Mendelssohn am 28. November v. J. durch die Singakademie; Frohsinn und Schwermuth von Händel am 12. Dezember durch den Bredschneider'schen Gesangverein; erstes Abonnement-Concert von Hünerfürst unter Mitwirkung von Fr. Cl. Schumann (Symphonie in C von Mozart, Ouvertüre zu Genoveva von Schumann, Clavierconcert in G-moll von Mendelssohn u. A.); zweites Abonnementconcert unter Mitwirkung des Herrn Lauterbach (Symphonie von Haydn, Ouvertüre zur Fingalshöhle von Mendelssohn, Violinconcert von Lauterbach u. A.); Neujahrsconcert (Symphonie von Mozart, Ouvertüren zu Euryanthe von Weber und zu Tannhäuser von Wagner u. A.); ein geistliches Concert am 26. Dez. (Ouvertüre Op. 124 von Beethoven, Tenor-Arie aus Rossini's *Stabat mater*, Kirchenarie von Stradella, Halleluja von Händel, Lobgesang von Mendelssohn); ein Kirchenconcert von Trutschel am 30. September (Orgelcompositionen von S. Bach und Mendelssohn, Chorwerke von Stadler, Händel, Rubinstein, Reinecke); eine Symphonie-Soirée von Hünerfürst am 10. Oct. (Symphonien in D von Haydn, in B von Beethoven, Ouvertüren zu Ruy Blas von Mendelssohn, zu den Abenceragen von Cherubini); eine Soirée für Kammermusik am 7. November. Ferner fand zur Vorfeier des 50jährigen Jubelfestes der Leipziger Völkerschlacht am 24. Sept. ein grosses Festconcert statt, dessen Schluss Beethoven's »Schlacht bei Vittoria« bildete, — und zum Besten der Schleswig-Holsteiner am 30. Dezember ein grosses Vocal- und Instrumentalconcert, hauptsächlich aus patriotischen Männergesängen bestehend. Endlich ist ein Gastspiel des Herrn Tichatschek am Stadttheater zu erwähnen, der im Lohengrin, in Zampa und in der Jüdin auftrat.

Das 2. Concert der Conservatoriums-Gesellschaft in Paris am 7. Februar brachte Beethoven's Ddur-Symphonie, Fragmente aus »Ferdinand Cortez« von Spontini, Violinconcert von Mendelssohn (Hr. Maurin), Beethoven's »Ruinen von Athen« und die Tell-Ouvertüre von Rossini. — Am selben Tag fand ein *Concert populaire* statt, in welchem die Beethoven'sche Symphonie in F, Mozart's Türkischer Marsch, Haydn's Jagd, Violin-Concert in H-moll von Paganini (Hr. Sivori) und Weber's Oberon-Ouvertüre aufgeführt wurden.

In Amiens hat man es auch bereits rathsam gefunden, statt »berühmter« Gesangsgrössen die Quartettmusik in den Concerten einzuführen und aus Paris die besten Künstler dazu kommen zu lassen. Und so erklangen am 1. Februar, im ersten Concert dieses Jahres, bereits die Töne Haydn's, Mozart's und Beethoven's. Es ist erstaunlich, welche Fortschritte die deutsche Musik in Frankreich macht!

Das vierte Volks-Concert in Amsterdam brachte Beethoven's Cdur- und Mendelssohn's Amoll-Symphonie, Concert-Ouvertüre von J. Rietz und Mozart's Figaro-Ouvertüre, ferner eine Arie aus »Titus« und Lieder von Verhulst.

In dem in Dresden unter Rietz's Leitung gegebenen Aschermittwochs-Concert wurde nebst Anderem Schumann's Genoveva-Ouvertüre, Beethoven's Esdur-Concert (Hr. v. Bülow) und B-Symphonie, ferner die Schlusssätze aus »Don Juan« (die bei den Theateraufführungen wegbleiben) und von Bülow's Musik »Des Sängers Fluch« aufgeführt.

Der Stern'sche Verein in Berlin brachte am 6. Februar unter Mitwirkung der Damen Cash und Pressler, dann des Herrn Woworski (der Bassist wurde während der Aufführung heiser und seine Partie musste weggelassen werden) Händels Judas Maccabäus zur Aufführung.

Hiller's Katakomben wurden in Weimar am 7. Febr. zum ersten Male in gelungener Weise und reicher Ausstattung aufgeführt.

Die Violinistin Wilhelmine Neruda hat sich mit dem schwedischen Componisten Ludwig Norman vermählt.

Hoven's Operette »Ein Abenteuer Carl's II.« ist in Brünn mit Erfolg aufgeführt worden.

Ein Gesang für 4stimmigen Männerchor »Greift an das Werk mit Fäusten« von C. Reinthaler erscheint bei Cranz in Bremen.

In den vier ersten Concerten des Musikvereins in Graz wurde aufgeführt: Schumann's Dmoll-Symphonie, Mendelssohn's Clavierconcert in D-moll (Herr Treiber), Spohr's Jessonda-Ouvertüre, Beethoven's 5. Symphonie, Weber's Oberon-Ouvertüre, Haydn's Ddur-Symphonie und Mendelssohn's Athalia, Mozart's Gmoll-Symphonie, Marschner's Ouverture zu »Templer und Jüdin«, Capriccio in H-moll von Mendelssohn (Herr Primosich), endlich Lieder, Arien u. s. w. von Gluck, Schubert, Spohr, Schumann, Donizetti und Marschner.

In Freiberg (Sachsen) hat sich eine Pianistin, Frau Maria Sewell, angeblich frühere Schülerin des Leipziger Conservatoriums und des Herrn Fr. Wieck, hören lassen. Wie uns mitgetheilt wird, soll die Dame sehr gut spielen, auch das Programm ihres Concerts enthielt überwiegend gute Musik.

In Dresden producirte sich der Harfenvirtuose Herr C. Oberthür aus London.

In Wien hat ein Herr Dr. Mach Vorlesungen über Akustik (mit Zugrundelegung des Helmholtz'schen Werkes) gehalten, die sehr interessant gewesen sein sollen, aber leider schwach besucht waren.

Ueber Offenbach's »Rhein-Nixen« erklären sich auch die Wiener »Recensionen« unbefriedigt.

In Merseburg fand ein Concert des Schumann'schen Gesangvereins statt, in welchem Mozart's Esdur-Symphonie und Schumann's »Pilgerfahrt der Rose« zur Aufführung kamen. Das Neujahrsconcert brachte Beethoven's Cmoll-Symphonie und Mendelssohn's Hebriden-Ouvertüre. Ein erstes Concert für Kammermusik wurde von Leipziger Künstlern (Röntgen, Grabau u. A.) veranstaltet.

Eine Aufführung von Schumann's »Paradies und Peri« in Salzburg, unter der Leitung von Capellmeister H. Schläger, soll vom günstigsten Erfolg begleitet gewesen sein.

Der Pianist Fr. Bendel hat sich in Wien in einem eigenen Concert hören lassen.

Auch Naumburg a. d. S. geniesst durch die Nähe von Leipzig den Vortheil, unter Hinzuziehung von Leipziger Künstlern gute Musik aufführen und hören zu können. So fand am 18. d. M. die dritte der von dem dortigen Musikdirector F. Schulze (der ein trefflicher Pianist sein soll) veranstalteten Soiréen statt, in welcher die Herren Haubold (Violine), Jung (Viola) und Grabau (Violoncell) aus Leipzig mitwirkten. Das Programm enthielt Mozart's Clavierquartett in Gmoll, Tartini's Gmoll-Sonate, 4stimmige Lieder und Clavierstücke von Mendelssohn, Violoncell-Piècen von David und Schumann und des letzteren Clavier-Quintett.

Leipzig. Für Sonntag, den 14. Febr., war in Weimar die erste Wiederholung der Hiller'schen »Katakomben« angesetzt gewesen, wurde aber wegen Unpässlichkeit der Frau v. Milde wieder abgesagt. Von hier aus waren mehrere Kunstfreunde express hinübergefahren (auch wir befanden uns unter den Unglücklichen. S. B.). Nun ist für diese Aufführung der 21. d. M. bestimmt.

— Die 21. Aufführung des Dilettanten-Orchester-Vereins fand am vorigen Sonntag mit folgendem Programm statt: Clavier-Quintett von Schubert; Romanze in G für Violine von Beethoven; Duo für zwei Pianoforte von Moscheles; Symphonie in C von Mozart.

ANZEIGER.

[89] **Zum Verständniss**

der in Nr. 6 dies. Bl. über mich gebrachten Notiz glaube ich den Lesern dieser Zeitung die betreffende Stelle aus meinem Artikel in Nr. 3 der Wiener »Recensionen« wörtlich mittheilen zu müssen. Sie lautet:

»So huldigten bedeutende Männer der Muse Adolf Böttger's. Hierzu im Gegentheil, wie wir beiläufig bemerken, wird in Nr. 30, S. 517 der »Allgemeinen musikalischen Zeitung« in Leipzig behauptet, dass die Poesie Böttger's »weit unter dem Niveau von poetischem Mittelgut stehe« und »leeres, widersinniges Phrasenwerk« sei, »welches jeden zu sich herunterziehe, der sich damit befasse.« Ueber ein solches Urtheil könnten wir uns vielleicht wundern, wenn uns nicht in späteren Nummern des genannten Blattes mehrere Fälle dieser Art entgegenträten. So z. B. wird in Nr. 49, S. 830 derselben Zeitung bei Beurtheilung des »Manfred« die neue Entdeckung gemacht, dass der englische Dichter Byron »der Vater des gesammten Weltschmerzes und Grossvater aller Zukunftsmusik« sei. Demnach hätte also die Zukunftsmusik in England ihre Wurzel und A. Böttger wäre als bester Uebersetzer Byron's Urheber und Verbreiter der Zukunftsmusik in Deutschland!

Dr. Oscar Paul.

Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Selmar Bagge.

Leipzig, 24. Februar 1864. **Nr. 8.** Neue Folge. II. Jahrgang.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.
Preis: Jährlich 5 Thlr. 10 Ngr. Vierteljährliche Pränumeration 1 Thlr. 10 Ngr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr.
Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Neue Werke über Musik.

C. F. Weitzmann, »Geschichte des Clavierspiels und der Clavierliteratur«. Mit Musikbeilagen. Stuttgart, J. G. Cotta. 1863. Pr. 2 Thlr.

—*h*. Eine Geschichte des Clavierspiels zu schreiben, dünkt uns eine der interessantesten und dankenswerthesten Aufgaben. An das Clavier knüpfen sich die glänzendsten Hervorbringungen grosser Meister, die Namen der gefeiertesten Virtuosen, mitunter die folgenreichsten Wendungen in der Entwicklung der Musik selbst. Ein leichtes Unternehmen ist eine solche Geschichte des Clavierspiels allerdings nicht, wenn sie gerechten Anforderungen genügen soll. Eine der grössten Schwierigkeiten liegt darin, dass das Spiel selbst sich nur ungenau und annäherungsweise beschreiben lässt; die Leistung des Virtuosen verrauscht, ihm wie dem Schauspieler »flicht die Nachwelt keine Kränze«. Um sich das Spiel früherer Meister zu veranschaulichen und es mit einiger Sicherheit schildern zu können, muss man (von glaubwürdigen Kritiken der Zeitgenossen abgesehen) fortwährend zwei Punkte im Auge behalten: den jeweiligen Stand des Clavierbaues und der Claviercomposition. Eine Monographie, wie wir sie uns denken, wird gleichsam einen historischen dreistimmigen Satz vorstellen, sie wird zugleich eine Geschichte des Instrumentes, der Spielweise und der Compositionen sein müssen und diese drei Factoren in steter Wechselbeziehung betrachten und darstellen. Wir müssen gleich zu Anfang gestehen, dass Hrn. Weitzmann's Buch unseren Erwartungen in keinem dieser drei Punkte entsprochen hat. Wenn kein epochemachendes Geschichtswerk, so dürften wir doch ein kurzgefasstes, brauchbares Handbuch erwarten, das die wesentlichsten Entwicklungen scharf und lichtvoll skizzirt. Wir dürften zum Mindesten auf eine Arbeit von der Zweckmässigkeit und Präcision der gedrängten »Geschichte der griechischen Musik« hoffen, mit welcher Herr Weitzmann vor mehreren Jahren aufgetreten und seither manchem angehenden Tonkünstler nützlich geworden war. Entschlug sich auch dies letztgenannte Werkchen jeder selbständigen Forschung, so wusste es doch das vorhandene Material geschickt und klar zu gruppiren und alles Nebensächliche von der Hauptsache fernzuhalten. Der letztere Vorzug ist es zunächst, den wir an Weitzmann's »Geschichte des Clavierspiels« schmerzlich vermissen. Es herrscht darin ein seltenes Unvermögen, Wesentliches und Unwesentliches zu unterscheiden. Ueber die wichtigsten Wendepunkte in der Entwicklung des Clavierspiels geht der Verfasser flüchtig hinweg, um bei den untergeordnetsten Dingen und Menschen desto länger zu verweilen. Entscheidendste Momente, deren Würdigung bei der knappsten Ausdrucksweise mehrere Seiten erfordern würde, fertigt Hr. Weitzmann mitunter in einigen Zeilen ab und füllt dafür viele Seiten seines Buchs mit biographischen Auszügen, anekdotischem Trödel und Titeln von Musikalien. Man kann in der That behaupten, dass, wenn aus Weitzmann's Buch die Biographien, Anekdoten und Musiktitel abgezogen werden, blutwenig übrigbleibt. In eine »Geschichte des Clavierspiels« gehören doch nicht die Lebensbeschreibungen aller Componisten, die unter Anderm auch Stücke für Clavier geschrieben haben. Wenigstens gehört nur dasjenige aus ihrem Lebensgang, was speciell ihr Clavierspiel oder ihre Claviercompositionen betrifft, hierher, und selbst das lässt sich gedrängt als Anmerkung unterbringen. Was geht es eine »Geschichte des Clavierspiels« an, wann Mozart »*La finta semplice*« und »*Lucio Silla*« componirte, warum die erstere Oper nicht zur Aufführung kam und welchen Erfolg die zweite hatte? Herr Weitzmann schenkt uns nicht die Angaben über Mozart's Familien- und Vermögensverhältnisse, nicht die Entstehung der »Zauberflöte«*) u. s. w. Wir würden über das Zuviel nicht klagen, wäre nicht in wichtigen Dingen das Zuwenig bei Weitzmann so handgreiflich. In den ersten 10—15 Seiten verfährt Weitzmann etwas gründlicher; es scheint fast, als habe er anfänglich eine grössere Anlage und tiefere Durchdringung des Stoffes vor Augen gehabt und sei im Verlaufe, vielleicht durch äussere Verhältnisse gedrängt, immer flüchtiger und schleuderischer geworden. Wie das Buch vorliegt, ist es im besten Fall eine leichte Vorarbeit für eine künftige, wirkliche Geschichte des Clavierspiels. Je länger wir in dem Buche weiterlasen, desto mehr sank uns der Muth und die Lust zu einer capitelweise fortschreitenden, eingehenden Besprechung desselben; diese müsste unter den vorliegenden Verhältnissen zu einem selbständigen Versuch einer »Geschichte des Clavierspiels« anwachsen. Nur ein-

*) Wie ungenau Herr Weitzmann mitunter verfährt, beweist ein Ausspruch, Schikaneder's Theater an der Wien hätte sich »in einer engen Holzbude« befunden (S. 78). Jahn sagt, schon etwas übertreibend, das Theater sei »nicht viel besser als eine Holzbude« gewesen (Mozart IV S. 562).

zelne Partien wollen wir aufgreifen, um unser abfälliges Urtheil zu begründen. Das erste Capitel umfasst »die ältere italienische Clavierschule«. Der bedeutendste, selbständigste und für die Entwicklung des Clavierspiels wichtigste Repräsentant derselben ist ohne Zweifel Domenico Scarlatti. Der Verfasser bezeichnet einige der auffallendsten, von Scarlatti zuerst gebrachten Klangeffekte und Spielarten, sagt auch einige allgemein lobende Worte über dessen Compositionen, allein wie dürftig und schwach charakterisirend sind die 2 Seiten (15 und 16), die diesem epochemachenden Meister gewidmet sind! Hier wäre zu betonen gewesen, dass Dom. Scarlatti die erste Schule eines selbständigen Clavierspiels in Italien begründete, welcher gleichzeitig die durch Seb. Bach begründete deutsche Schule des Clavierspiels selbständig gegenüberstand. Es waren beide Schulen in ihren Aehnlichkeiten und Verschiedenheiten zu charakterisiren und bis auf Muzio Clementi zu verfolgen, dem (erst in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts) die Vereinigung beider Schulen, der deutschen und italienischen, gelang. Die Werke Dom. Scarlatti's scheint der Verfasser zu wenig zu kennen oder zu wenig zu würdigen. Hätte er sonst den für jene Zeit merkwürdigen Zug von Humor übersehen können, der diese Stücke charakterisirt, hätte er übersehen können, wie sehr ihre Form mitunter schon an die moderne Etude erinnert? Viel ärmlicher noch ist F. Couperin bedacht, der wichtigste Repräsentant der älteren französischen Clavierschule. Der Verfasser thut diesen merkwürdigen Componisten in 25 Zeilen ab (S. 20), von denen die Hälfte der Aufzählung seiner Werke gewidmet ist. Man sollte glauben, wer nur Einen Band von Couperin's »*Pièces de clavecin*« durchgeblättert, dem müsse für eine »Geschichte des Claviers« sehr Viel und Anziehendes aufgefallen sein. So z. B. die Abtheilung seiner Stücke in »*Ordres*«. Diese *Ordres* sind ganz eigentlich Suiten ohne bestimmte Zahl und Ordnung. Ihre Ueberschriften sind theils tanzartige: Allemande, Gavotte, Sarabande, Gigue, theils frei gewählte Phantasietitel, z. B. »*La Refraichissante*, *Les charmes*, *La séduisante*, *Le petit deuil et les trois veuves*, *Les Barricades mystérieuses*, *L'étincelante*, *l'Amazone*« etc. In der Vorrede (Paris 1713) sagt Couperin über diese Aufschriften: »*J'ai toujours eu un objet en composant toutes ces pièces: des occasions différantes me l'ont fourni, ainsi les titres répondent aux idées que j'ai eues. Ces pièces sont des éspèces de portraits, qu'on a trouvé quelquefois assez ressemblans sous mes doigts.*« Wir haben also hier ganz bewusste Programmmusik frühesten Datums; hätte diese Entdeckung nicht gerade Hrn. Weitzmann interessiren sollen? Auch die Verzierungen, womit Couperin seine Melodien schmückt, sind höchst interessant, nicht blos die zahllosen kleinen »*agréments*« aller Art, sondern ganz eigentliche 2te »Lesarten« der Oberstimme, mit der Aufschrift: »*Ornements pour diversifier la Gavotte précédante sans changer la Basse*«; oder »*Dessus plus orné*« etc. Die (fortwährend wechselnden) Schlüssel sind der Sopran-, Alt-, Tenorschlüssel und ihre altfranzösischen Verwandtschaften. Ueber den Gebrauch der Schlüssel bei den Claviercompositionen der verschiedenen Zeiten und Epochen finden wir bei Hrn. Weitzmann keine Erwähnung. — Dem berühmten Orgel- und Clavierspieler Marchand widmet Herr Weitzmann etwa viermal so viel Raum als dem ungleich bedeutenderen Couperin, blos um die bekannten Anekdoten zu erzählen, ohne ein Wort der Charakteristik oder Kritik (S. 21). Jacob Froberger (S. 26) werden mehr als zwei Seiten gewidmet, womit wir ganz einverstanden wären, wenn sie etwas Anderes enthielten, als einen anekdotenreichen biographischen Auszug, wie man ihn aus jedem Lexikon herausschreiben kann. Händel wird mit wenig Zeilen abgethan, Bach erfährt zwar eine ausführlichere Schilderung, welche aber dem reichen und allgemein bekannten Material gegenüber, welches über diesen Meister vorliegt, geradezu unbedeutend und lückenhaft heissen muss. Dass Seb. Bach's »galante« Clavierstücke von Couperin und zum Theil auch schon von Scarlatti beeinflusst waren, wird mit keiner Silbe erwähnt. Emanuel Bach ist wenigstens rücksichtlich der Claviertechnik etwas eingehender behandelt, — durch seinen »Versuch über die wahre Art Clavier zu spielen« hat dies der Meister selbst freilich sehr leicht gemacht, man braucht blos zu excerpiren. Von Friedemann Bach hingegen finden wir nichts als eine kurze Biographie und ein Verzeichniss von Clavierstücken (S. 47). Von der Bedeutung dieses intensiven und glänzenden Talents, das in manchen seiner genialen Inspirationen (z. B. den 12 Polonaisen) geradezu prophetisch auf Beethoven hinweist, scheint Hr. Weitzmann keine Ahnung zu haben. Das S. 55 eingeschobene Capitel über die »älteren Tanzformen« gehört zu den dankenswertheren Partien des Buchs; allein auch dies ist für jeden einigermaassen bewanderten Musiker unzureichend. Die Bedeutung der Suitenform ist für die Geschichte der Claviermusik zu gross, um so flüchtig abgethan zu werden. G. Nottebohm hat in seiner Abhandlung über die Suite (Wiener Monatsschrift 1855 und 1857) dies Thema ganz anders angefasst. Clementi's grosser Einfluss auf die Claviervirtuosität scheint uns gleichfalls (S. 78) nicht eingehend genug behandelt. Hier wie überhaupt in dem ganzen Buche fehlen die grossen Gesichtspunkte, der kritische Blick für das Neue, Wesentliche, Entscheidende. Wir bekennen, dass wir manchem kurzen Aufsatz, z. B. der Vorrede Dehn's zu den von Liszt herausgegebenen Orgelpräludien von S. Bach, mehr Belehrung über die Entwicklung des Clavierspiels und der verschiedenen Claviersstyle verdanken, als dem ganzen Buche von Weitzmann. Die stufenweise Vervollkommnung des Instrumentes selbst und ihr Einfluss auf das Clavierspiel ist nur flüchtig berührt; was Zamminer nur nebenher über diese Wechselwirkung äussert (»Die Musik und die musikalischen Instrumente«) ist zehnmal befriedigender. Wo sich Weitzmann's Urtheil nicht ganz passiv verhält, ist es meistens sehr mild: die Strenge, mit der er Steibelt abfertigt, war uns deshalb etwas auffallend. Steibelt hatte allerdings sehr viel vom Charlatan, namentlich als Virtuose, in seinen ernsteren Compositionen, namentlich in »Romeo et Juliette«; es giebt aber doch Stücke, über die man nicht so wegwerfend sprechen kann. Cramer (S. 89) wird mit einigen Zeilen biographischen und statistischen Inhalts abgethan, nach einer Kritik seiner pädagogischen Werke und ihres Einflusses forschen wir vergebens. Bei John Field (S. 92) hilft sich der Verfasser einfach mit einem längern Citat aus einem Aufsatz von Liszt, dessen warmer, individueller Ton wirklich wie ein erster Frühlingshauch in die trockene, frostige Atmosphäre des Weitzmann'schen Buches hereinweht. Die so nahe liegende Hindeutung auf die innere Verwandtschaft Field's mit Chopin — die unter Andern W. Lenz richtig hervorhebt, Beethoven I S. 169 — vermissen wir hier. — Das Capitel über Beethoven ist überschrieben »Der dramatische Claviersatz«. Der Verfasser rechtfertigt diese Bezeichnung einfach und unseres Erachtens nicht glücklich mit den Worten: »Die grösseren Tondichtungen Beethoven's lassen zuweilen ein vollständiges Drama erkennen und seine Sonaten bilden gleichsam eine zusammenhängende Trilogie

oder Tetralogie, in welch' letzterer auch das Satyrndrama (!), das Scherzo, eine Stelle einnimmt« (S. 105). Wenn man sich erinnert, was für eine Fülle treffender, gediegener und geistreicher Untersuchungen und Aussprüche über Beethoven's Pianofortewerke existiren, in Marx, Lenz und zahllosen Kritiken, so muss man erstaunen, mit wie wenig Erschöpfendem und Hervorragendem sich Herr Weitzmann in diesem hochwichtigen Capitel begnügt. Mit beinahe verletzender Eile und Oberflächlichkeit huscht er über Schubert hinweg (S. 107). Sieben Zeilen Kritik in allgemeinsten Ausdrücken, ein Citat aus Rob. Schumann und ein Verzeichniss der Clavierwerke, das ist Alles, was Herr Weitzmann uns über Schubert zu geben weiss. Fast scheinen ihm die »genialen Clavier-Transcriptionen Liszt's« mehr am Herzen zu liegen; Herr Weitzmann behauptet, diese hätten »die tiefe Innigkeit der Schubert'schen Lieder in das lebhafteste Licht gestellt und in Deutschland erst populär gemacht«. Liszt's Transcriptionen halten wir vom Standpunkt der Claviervirtuosität in allen Ehren, aber dass Liszt's Passagen und Trillerketten die tiefe Innigkeit der Schubert'schen Lieder in ein helleres Licht setzen, als die Poesie und der Gesang, woraus und wofür sie geschaffen wurden, das ist ein Ausspruch, dessen ein deutscher Musiker, und sei er der grösste Anbeter Liszt's, sich schämen sollte.

Wir haben schon Eingangs bemerkt, dass Hrn. Weitzmann's Buch je weiter, desto schleuderischer fortschreitet. Schon in der Periode Clementi und Hummel überwuchert das Nebensächliche und Unbedeutende die grossen historischen Linien; in der neueren Zeit kennt Herr Weitzmann vollends kein Maass in Aufzählung aller erdenklichen Claviercomponisten und Virtuosen. Was haben all' die Tagesvirtuosen und Clavierlehrer, die uns Hr. Weitzmann nennt, mit der Geschichte der Claviermusik zu thun? Ihre Nennung wäre nur in einem Werke zu rechtfertigen, das in einer etwa 6—8mal so grossen Ausdehnung denselben Stoff mit der Absicht auf grösste Vollständigkeit behandelte. Hier müssen wir auch zweier Aeusserlichkeiten erwähnen, welche den Ballast von Titeln und Namen bei Weitzmann noch lästiger erscheinen lassen. Alle Eigennamen in dem (wunderschön gedruckten) Buche sind natürlich nicht etwa blos in gesperrter Schrift, sondern mit viel grösseren, fetten Lettern gedruckt. Die Kleinheit der Namen wird durch die Grösse der Lettern mitunter wunderlich auffallend. Sodann hat Herr Weitzmann eine sehr unbequeme Manier, die Werke jedes einzelnen Componisten aufzuführen: nämlich in ununterbrochen fortlaufenden Zeilen, mit Angabe nicht blos der Opuszahl und der Tonart, sondern auch des Verlegers und Verlagsortes. Wenn man 20—30 solche Zeilen (oder gar wie bei Liszt 2 ganze Seiten) vor sich sieht, so schwirrt es einem vor den Augen. Diese Titel wären zweckmässiger unter-, als nebeneinander gedruckt, wie in den Registern der thematischen Kataloge, am besten als Anmerkung unter dem Text. Die jedesmalige Angabe des Verlagsortes und Verlegers ist in einem Buch von der Tendenz des vorliegenden ganz überflüssig; sie nimmt eine Masse Raum weg und erschwert die Uebersicht.

Die neueste Epoche der Claviermusik, die ganze Nachbeethoven'sche Zeit bot dem Verfasser die leichteste und dankbarste Aufgabe und doch hat er hier vielleicht das Allerungenügendste gebracht. Wir waren erstaunt, über Männer wie Mendelssohn, Schumann, Chopin, Liszt, Thalberg so überaus wenig Bedeutendes und Geistreiches, ja auch nur Charakteristisches ausgesprochen zu sehen. Wer eine Geschichte der Claviermusik schreibt, muss doch über diese Componisten irgend Etwas zu sagen wissen, was über dem Niveau der gewöhnlichsten Concertreferate steht. Wie dürftig und alltäglich ist, was der Verfasser über Schumann vorbringt! Das Capitel »Liszt« versetzt den Verfasser in ganz ungewöhnliche Wärme und Redseligkeit. Wir erkennen vollkommen die glänzende und hervorragende Stellung Liszt's an und wenn irgendwo, so darf man gerade in einer »Geschichte des Clavierspiels« die Verdienste dieses genialen Virtuosen preisen. Allein es scheint uns doch jeden wissenschaftlichen Anstand zu verletzen, wenn Herr Weitzmann volle elf Seiten Liszt widmet, nachdem er Seb. Bach auf 6 Seiten, Schumann auf 5, Mendelssohn und C. M. v. Weber auf je anderthalb Seiten, Henselt und Thalberg gar mit einigen Zeilen abgefertigt hat. Und trotzdem fanden wir in der Charakteristik Liszt's gar Nichts, was nicht hunderte von Journalartikeln schon gründlicher und geistreicher ausgesprochen haben. Das folgende Capitel (S. 165—168) behandelt »Liszt's Schüler und Zeitgenossen«. Namen wie Rudolf Hasert, Bendel, Pflughaupt, Aline Hundt, Marie Gärtner, Sara Magnus, Carl Klindworth, W. Mason u. A. werden hier als Factoren der »Geschichte des Clavierspiels« der Nachwelt überliefert. Hans von Bülow wäre füglich unter »Liszt's Schüler« unterzubringen gewesen; der Verfasser findet es nothwendig, ihm und J. Raff ein eigenes Capitel zu widmen. Herr Weitzmann, der, wie wir gesehen, mitunter über die bedeutendsten Compositionen kein Wort oder nur wenige Worte verliert, lässt sich hier von persönlicher Vorliebe verleiten, eine Sammlung kleiner Clavierstücke von Raff (»Frühlingsboten«) Nummer für Nummer poetisch zu interpretiren: »Das erste Stück, Winterruhe, führt uns an den traulichen Kamin eines gemüthlichen Stübchens und wir belauschen dort das herzliche Gespräch eines glücklichen Paares. Im zweiten Stücke zieht der Frühling mit allen seinen singenden Boten und duftigen Blüthenglocken herein, und immer dringender wiederholt er den Ruf etc. etc.« Und so geht es volle sechs Nummern fort; dafür also hat der Verfasser der »Geschichte des Clavierspiels« ausnahmsweise Zeit und Raum. Wir wollen gegen Weitzmann's Vorliebe für die Compositionen von v. Bülow, Raff etc. hier nichts einwenden, allein wenn man einmal Componisten dieser Rangordnung unbedingt preist, dann hat man wenigstens kein Recht, über einen Künstler wie Johannes Brahms in frech wegwerfendem Ton zu sprechen (S. 148). Unmittelbar nach der Verherrlichung der Liszt'schen Schule nimmt der Verfasser eine feierliche Positur an und apostrophirt die Musikverleger, sie möchten »den unwürdigen und geschmackverderbenden, ephemeren Modeartikeln das Imprimatur verweigern.« Auch gut.

Als Anhang und so ziemlich werthvollster Bestandtheil des ganzen Buches folgt eine Auswahl älterer Claviercompositionen aus dem 16., 17. und 18. Jahrhundert. Die Ausstattung des Weitzmann'schen Werkes ist von einer Solidität und Schönheit, wie sie bei deutschen Editionen nicht häufig vorkommt. —

Nachschrift. Bei einem Werke, das im Grossen und Erheblichen so viel zu wünschen übrig lässt, kommen ein paar kleine Lücken und Irrthümer nicht in Betracht. Da aber Herr Weitzmann auf die Nennung aller erdenklichen Zeitgenossen besondern Werth zu legen scheint, machen wir ihn auf einige Einzelheiten aufmerksam. Carl Maria v. Bocklet (S. 146) ist nicht im Jahre 1858 gestorben, sondern befindet sich recht wohl. Hingegen ist Dr. Adolf Kullak in Berlin (S. 151) schon vor 2 Jahren gestorben. Dass Otto Bach und Peter Cornelius in Wien »sich als tüchtige Lehrer auszeichnen« (S. 151), davon wissen wir nichts. Wenn von Wiener Claviermusik die Rede ist, so müssen als die geachtetsten Clavierlehrer G. Nottebohm und Franz Jüllig (ersterer auch als Componist geschätzt), dann die Virtuosen Pirkhert, Epstein und Dachs genannt wer-

den; lauter Namen, die Herrn Weitzmann gänzlich fremd zu sein scheinen. Ebenso durften z. B. unter den namhaftesten Pianisten und Claviercomponisten in St. Petersburg Theodor Leschetitzky und Carl Lewy nicht ungenannt bleiben.

Mathis Lussy, »*Réforme dans l'enseignement du Piano*« *1ère Partie: Exercices de Piano. Paris 1863, Benoit.*

—*h.* Der Verfasser, ein Schüler des Schweizer Abbés Aloys Businger in Stans, ist redlich bestrebt, den Clavierunterricht so rationell als möglich zu begründen, dem Schüler in klarer, verständlicher Weise die Grundgesetze der musikalischen Theorie mitzutheilen und mit Benützung der besten Clavierschulen und Claviercomponisten die zweckmässigsten Fingerübungen aller Art zusammenzustellen. Das Hauptaugenmerk des Verfassers geht dahin, den Schüler möglichst selbstdenkend und selbstthätig zu machen, ihm »die Initiative, den Schwung, die Spontaneität zurückzugeben«, die, seines Erachtens, dem Zögling fast durchgängig beim Musikunterricht genommen werden. Der Schüler soll nicht blos fertige Beispiele einlernen, sondern gezwungen sein, selbst welche zu erfinden. Diese Tendenz drückt der Verfasser gleich auf dem Titelblatt in dem Motto aus: »Welche Rolle spielt in dem gegenwärtigen Clavierunterricht die Intelligenz und Selbstthätigkeit des Schülers? Gar keine! Welche Rolle sollte sie spielen? Die vorzüglichste!« —

Für Deutschland von untergeordnetem Interesse, dürften Herrn Lussy's »*Exercices de Piano*« auf französischem Boden willkommene Aufnahme finden und manchen Nutzen stiften.
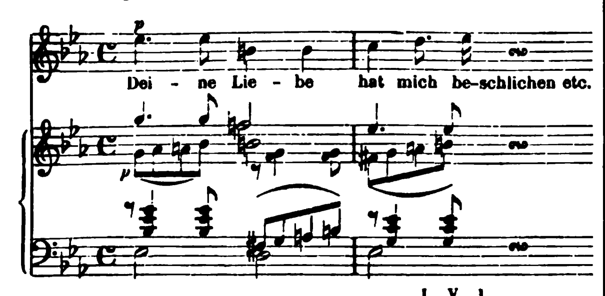
Recensionen.

Adolf Müller Sohn. Liebesfrühling. Eine Liederreihe von Friedrich Rückert. Für Sopran und Tenor mit Begleitung des Pianoforte. Leipzig, Breitkopf und Härtel. Heft I Pr. 1 Thlr. Heft II Pr. 1 Thlr. 5 Ngr.

β. Gegenüber der Thatsache, dass Schubert und Schumann die Kunstgattung des Liedes zu einer vor ihnen nie geahnten Höhe und Bedeutung gebracht haben, dass wir ihnen das Vorzüglichste verdanken, was wir in diesem Genre überhaupt besitzen, ist nichts natürlicher, als dass die jüngere Generation sich die Schöpfungen dieser Meister zum Muster nimmt. Aber schon seit langer Zeit drängt sich uns beim Hinblick auf die zahllosen Producte einer erstaunlichen Thätigkeit auf diesem Gebiete die Ueberzeugung auf, dass die Art, wie die Jünger der Kunst von jenen Meistern und besonders dem letztgenannten sich beeinflussen lassen, eine falsche und gefährliche, dass das Studium, wo ein solches sich bemerkbar macht, ein die wichtigsten Gesichtspunkte übersehendes, an Aeusserlichkeiten und Nebensachen haftendes, statt den inneren tiefern Sinn ergründendes sei. Gerade das Lied ist vor allen andern Kunstgattungen vorzugsweise diejenige, in der die individuelle Begabung des Componisten den letzten Ausschlag giebt; hier, wo es darauf ankommt, die äussern Erscheinungen des Lebens, die innern der Seele psychologisch richtig aufzufassen, sie den läuternden Process der Idealisirung durchmachen zu lassen, endlich sie möglichst allgemein verständlich wiederzugeben, für den poetischen Gedanken den ideelleren, so zu sagen flüchtigeren musikalischen Ausdruck zu finden, wo es also nicht genügt, dass der Künstler eine rege Phantasie und Erfindungsgabe besitze, sondern wo eine hervorragende allgemeine Bildung, tiefes poetisches Gefühl, bedeutende Beobachtungsgabe, ausgebildetes Urtheil als nothwendige Requisite vorausgesetzt werden müssen, wo überdies eine nicht geringe Entsagungsfähigkeit dem subjectiven Elemente gegenüber beansprucht wird, damit das erstrebte durchaus objective Ziel erreicht werde; hier, sagen wir, kann durch Nachahmung wenig erreicht werden, und das Studium der Meister wird nur für den befruchtend wirken, der ihre Schöpfungen von einem höheren Gesichtspunkte aus, wir möchten sagen commentirt, der auf kritisch-analytischem Wege untersucht, wie im Einzelfalle die oben angedeuteten Momente zusammengewirkt; der die erreichte Wirkung, die erzielte Wahrheit des Ausdrucks verbunden mit der Vollkommenheit der Form als Resultat in einem Punkte convergirender, oft an sich sehr verschiedener Einzelursachen zu erkennen, der sich mit einem Worte das geistige Kräfte-Parallelogramm zu construiren vermag.
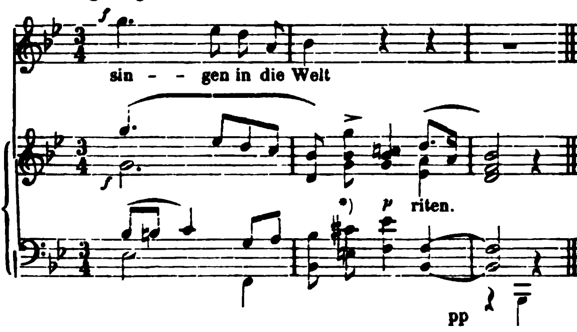
Dies ist leider nicht der Weg, den Herr A. Müller eingeschlagen zu haben scheint. Er hat sein grosses Vorbild, Robert Schumann, mehr auf äusserliche Weise auf sich einwirken lassen, gewisse Phrasen und Wendungen ihm geradezu entlehnt, gewisse Eigenthümlichkeiten desselben, besonders harmonische Wendungen, theils nachgeahmt, theils aber auch in ihrer Excentricität zu überbieten gesucht. Er scheint dabei ganz übersehen zu haben, dass bei Meistern Kühnheiten, besonders wenn sie durch die Stimmung motivirt sind, nicht nur entschuldigt, sondern sogar als Schönheiten erscheinen können, die, sobald sie um ihrer selbst willen auftreten, als gesuchte Absonderlichkeiten gerechten Tadel verdienen. In Folge dessen tritt uns die Harmonik in diesem Werke häufig bizarr entgegen, der Verfasser scheint alles Natürliche, Ungezwungene für trivial zu halten, denn selbst an Stellen, wo eine einfache Harmonie sich fast von selbst ergab, und auch wirklich zu Grunde liegt, hat er es doch verstanden, ihr durch gezwungene Stimmführung und häufige Einführung von Vorhalten und Durchgängen etwas Gespreiztes zu geben. Wir kommen hier gleich auf eine ganz besondere Eigenthümlichkeit des Componisten in der Behandlung des Vorhaltes. Bekanntlich muss eine Note, um vorgehalten zu werden, in der vorhergehenden Harmonie und in derselben Stimme liegen. Wir sind nun weit entfernt, hierin in Purismus zu verfallen und uns gegen eine sprungweise Einführung des Vorhalts (Vorschlags) im freien Satze zu erklären, verlangen aber, dass die vorgehaltene Note in der vorhergegangenen Harmonie enthalten gewesen, oder, um die Freisinnigkeit noch weiter zu treiben, dass sie darin wenigstens hätte enthalten sein können und nur ausgelassen wurde. Herr A. Müller setzt aber häufig zu einer beliebigen Harmonie einen ganz willkürlich gewählten harmoniefremden Ton und löst ihn dann als wäre er vorgehalten auf, wodurch eine Trübung entsteht, die eine Verirrung des Geschmacks beurkundet. Dem harmonischen Elemente entsprechend ist die Melodiebildung selten natürlich und selbständig, sondern, nur durch die Harmonie zusammengehalten, in einzelnen Nummern sogar absolut unverständlich, wie z. B. in Nr. 3 des ersten Heftes, wo sich in der Singstimme eine Folge von Tönen findet, auf deren Auswendiglernen man einen Preis aussetzen könnte. Wir können uns die Entstehung dieses Liedes gar nicht anders denken als so, dass der Componist erst die Begleitung geschrieben, und dann in die Singstimme beliebige Intervalle daraus eingetragen habe. Der Anfang

dieses Liedes möge hier auch als Probe der harmonischen Behandlung stehen.



I V I

Die zu Grund liegende Harmonie ist *Es c* —; schon *as* im 2ten Achtel des ersten Taktes schlägt schlecht mit *g* zusammen, was soll man aber zu dem sprungweise eingeführten querständigen Durchgange *fis* sagen? Diese Folge wiederholt sich sequenzartig auf verschiedenen harmonischen Grundlagen. — Eine merkwürdige rhythmische Verschiebung zeigt sich am Schlusse des ersten Liedes:



Durch die Vorausnahme der Tonica auf das letzte Viertel des vorletzten Taktes hört man den Taktstrich vor diesem Viertel und den Takt selbst als $^2/_4$ Takt. Würde es uns nicht zu weit führen, so könnten wir eine ganze Auswahl von solchen und ähnlichen Stellen bieten, die eine besondere kritische Beleuchtung verdienten.

Die Declamation ist im Allgemeinen zu loben, doch finden sich auch einige in dieser Beziehung auffallende Stellen, z. B. in Nr. 8:

Da ich dich Ein - - - mal ge - fun - den

und ähnliche an andern Orten.

Noch ein Wort über die vom Componisten getroffene Auswahl aus dem Rückert'schen Liebesfrühling. Dies Werk, das wir gewiss schätzen und hochstellen, enthält neben sehr gelungenen reizenden Liedern doch auch recht schwache, ja fast poetisch unschöne Stellen. Und es ist ja sehr natürlich, dass in einer so umfangreichen Sammlung die auf denselben Gegenstand mit erschöpfender Thätigkeit gerichtete Muse des Dichters zuweilen erlahmen musste; so wäre es denn, meinen wir, Sache des Componisten gewesen, bei der Auswahl kritischer zu Werke zu gehen und nicht gerade Lieder wie Nr. 6 mit der Stelle:

> Denn Alles muss auf Erden
> Sein zwischen uns ganz klar
> Bevor wir können werden
> Ein wohlverständigt Paar

*) Dieses *cis* müsste richtiger *des* heissen.

oder Nr. 13:

> Als ob eine Neigung, die wir hegen,
> Sei als ein Handschuh wegzulegen

zur Composition auszusuchen, was sich bei einer, im Verhältniss zu den zahlreichen Nummern der Dichtung, kleinen Auswahl von 18 Liedern leicht hätte vermeiden lassen.

Eine eigenthümliche Pedanterie liegt darin, dass abwechselnd immer ein Lied für Tenor und eins für Sopran geschrieben und im letzten Liede jedes der beiden Hefte die Stimmen sich zu einem »Beide« überschriebenen Duette vereinen.

Das Ganze beschliesst ein Clavierstück in der kleinsten Liedform, »Epilog« genannt.

Schliesslich wollen wir nicht verhehlen, dass wir trotz aller angeregten Mängel aus diesen Liedern die Ueberzeugung geschöpft haben, dass das Talent des Componisten weder ein gewöhnliches, noch ein unbedeutendes sei, und wir bezweifeln gar nicht, dass er unter der Voraussetzung geläuterten Geschmacks im Stande wäre, Bedeutendes zu leisten. Auch glauben wir, dass die oben angezeigten Lieder in Kreisen Eingang und Freunde finden werden, wo man sich mehr geniessend als kritisch verhält, und wo der Typus, der ihnen eigen, besonders beliebt ist.

Carlotta Patti.*)

(Aus einem Briefe eines rheinischen Musikfreundes.)

Sie sprechen Ihre Verwunderung über die ungemeinen Erfolge aus, welche nach den Berichten hiesiger Blätter die Carlotta Patti in unseren rheinischen Städten errungen habe. Sie vermissen in den Berichten die Hervorhebung gerade der Seiten, die man doch sonst bei wirklichen Künstlern am meisten zu betonen pflegt; und es wäre doch sonderbar, meinen Sie, wenn uns Deutschen der Begriff ächter Künstlerschaft erst aus der neuen Welt importirt werden müsste.

Vor allen Dingen sehen Sie in jenen Feuilletonkritiken nur nicht den Widerhall des Urtheils unseres wirklich musikalischen Publikums! Sie wissen, dass hier genug dafür geschieht, um den Geschmack durch Gewöhnung an das Gute zu bilden und das Urtheil frei zu machen. So haben denn auch die wirklich kunstverständigen Zuhörer über die Patti durchweg ganz anders geurtheilt, als z. B. Prof. Bischoff in unserer Kölnischen Zeitung.

In dem einen Punkte waren freilich Alle einig, dass die Patti eine »ungewöhnliche« Erscheinung sei; nur wollten Viele schon gleich nicht recht zugeben, dass das Ungewöhnliche bei ihr mit dem Künstlerischen zusammenfalle. Natürlich werden Stimmen, die das dreigestrichene *F* und *G* mit Leichtigkeit erreichen, nicht alle Tage gefunden, und es ist dies eine zunächst für den Physiologen interessante Naturgabe, die auch der Musiker dann nicht als gleichgültig ansehen wird, wenn jene Höhe die naturgemässe Fortsetzung eines auch in den übrigen Lagen klangreichen und wohl ausgebildeten Organs ist. Die Stimme wird, je höher sie steigt, um so mehr der Klangfarbe gewisser hoher Instrumente sich annähern und von dem Gepräge eigentlich menschlichen Gefühlsausdrucks verlieren; oder sollte es zufällig sein, dass die grössten Componisten sich dieser hohen Töne so selten in ihren Schöpfungen bedienen, und wo sie es thun, dabei nicht den Ausdruck inneren Empfindens, sondern die Hervorbringung äusserer Effekte bezwecken? Dieser Umstand macht es für die wirkliche Gesangskünstlerin ziemlich unwesentlich, ob sie jene Höhe besitzt oder nicht, und schwer-

*) Nicht zu verwechseln mit ihrer Schwester Adelina Patti.

lich würden Sie die Jenny Lind darum höher stellen, weil Sie wüssten, dass sie jene hohen Töne auch noch erreichen könne.

Was werden Sie nun aber erst von einer Sängerin sagen, deren einziges Besitzthum jene Höhe ist? Und eine solche ist die Patti. Sie beherrscht die hohen Töne mit voller Leichtigkeit, intonirt sie fest und sicher, lässt sie wachsen und abnehmen u. s. w., und dieselben klingen hell und rein, wie starke, hohe Flötentöne, oder etwa wie Glasglocken, die in Schwingung gebracht sind. Wer nun über diesem seltenen Phänomen den Mangel des eigentlichen Charakters der Menschenstimme vergessen kann, der mag sich daran erfreuen. Sowie die Patti aber in die mittlere und tiefere Lage hinabsteigt, die man doch hauptsächlich hören will, verliert der Klang nicht blos an Stärke und Fülle, sondern erhält sogar eine unangenehme, unedle Färbung.

Sie werden nach Schule und Technik fragen, und wirklich, wenn man diese Coloraturen, Triller und sonstigen Künste gehört hat, so würden es gewisse Leute blasphemisch finden, das Vorhandensein derselben bezweifeln zu wollen. Der Begriff von Schule aber geht doch wohl noch etwas weiter. Grosse Künstler haben uns gelehrt, dass es bei sonst vorzüglicher musikalischer Begabung und guten Stimmmitteln in einer gewissen Lage, durch sorgfältige technische Studien und Uebung sich sehr wohl erreichen lasse, dass die verschiedenen Register der Stimme im Klange einander angenähert und zu einem gleichmässigen Material für die künstlerische Verwendung gemacht werden. Sie können aus dem Vorherigen entnommen haben, dass die Patti dies nicht gelernt hat. Ferner ist doch die Schule eigentlich nicht auf Künstlichkeit gerichtet, sondern der richtig nüancirte gleichmässige Vortrag des Einfachen; Melodie und Cantilene müssen doch vor Allem ausgebildet und zur sicheren Fertigkeit gebracht werden. Vom Vortrag der Cantilene in der tieferen, für den Ausdruck eigentlich gemässen Lage hat die Patti keinen Begriff, und wohlweislich sind ihre stereotypen Programme so gewählt, dass sie möglichst selten genöthigt ist, diese Schwäche merkbar zu machen. So ist die technische Ausbildung, die Schule, bei ihr lediglich auf jene theilweise allerdings erstaunlichen Kunststücke beschränkt, welche sie in der hohen Lage zu Gehör bringt; man sieht, dass die Sängerin sich jene Läufe, Coloraturen, Echos etc. eine erstaunliche Mühe hat kosten lassen; mit einer merkwürdigen Sicherheit und Reinheit kommt Alles zur Darstellung. Aber von einer tieferen, nachhaltigen Wirkung kann bei diesen Kunststücken nicht die Rede sein; man hört erstaunt hin und vergisst das Gehörte ebenso schnell, da alle tiefere menschliche Berechtigung fehlt. — Und um nun schliesslich auf das künstlerisch Wichtigste zu kommen: von einem Eingehen auf den Gehalt eines Tonstücks, einer verständnissvollen Auffassung und Wiedergabe, einem tieferen Ausdruck, einem warm belebten Vortrage findet man auch keine Spur. Naturanlage und Bildung haben sie nicht darauf geführt; wie ihre Stimme nur Höhe hat, so hat ihr Studium und ihr Geschmack sie nur Kunststücke gelehrt; und so ist sie denn in gewisser Weise ein Phänomen geworden; auf den Namen einer Sängerin, einer Künstlerin hat sie keinen Anspruch. Die hohe Stelle in der Arie der Königin der Nacht, welche wegen der uns jetzt unbegreiflich hohen Staccatotöne das Unglück hat, auf ihren Programmen zu figuriren, bringt sie ihrer Stimmlage zufolge glücklich zu Stande; der eigentliche Gehalt der Arie aber, der tiefe Ausdruck mütterlicher Leidenschaft, wird in einer so unwürdigen, oberflächlichen Weise zur Darstellung gebracht, dass man recht inne wird, einen wie geringen Begriff sie von der wahren Aufgabe des Künstlers hat. Für diesen absoluten Mangel kann uns die momentane Unterhaltung nicht entschädigen, die sie durch die übrigen ihrem Genre mehr entsprechenden Stücke gewährt. Da sang sie ein Lachlied aus *Manon l'Escaut*, und es war freilich curios, wie sie vollkommen natürlich lachte und dies doch in durchaus bestimmten und reinen Intervallen ausführte; aber was hat das mit der Kunst zu schaffen? Ferner sang sie eine Arie von Donizetti, und endlich die abscheuliche »Schattenarie« aus Meyerbeer's Dinorah; hier brachte sie ihr Echo an. Sie haben wohl auch in Berichten gelesen, dass ihr von Meyerbeer grosses Lob gespendet worden und der berühmte Maestro gestanden habe, ganz neue Stimmeffekte von ihr gelernt zu haben. Gott behüte uns vor ihrer Anwendung in seiner nächsten Oper!

Berichte.

Paris, Februar. *J. R.* Gestern fand das dritte Concert des Conservatoriums statt. Der neuernannte Dirigent des Orchesters übt einen vortheilhaften Einfluss auf die Concerte aus, der sich auch in den Programmen merkbar macht. Die fast sprüchwörtlich gewordene Gleichförmigkeit derselben wurde durch einige, wenn auch nur für das Conservatorium neue Stücke unterbrochen. Es kann uns nur freuen, wenn diese Kunstanstalt, die in Beziehung auf vollendete Ausführung das Höchste erreicht, auch endlich einsieht, dass es wahrhafte Pflicht für sie ist, den Gesichtskreis des Publikums zu erweitern. Hainl, der neue Dirigent, der es auch an der Grossen Oper ist, wurde bei seinem ersten Auftreten vom Publikum mit grossem Applaus begrüsst. Er hat viel Umsicht, Präcision, Feuer und Schwung; nur nimmt er unseres Erachtens die Tempi oft zu rasch. Das gestrige Concert brachte uns die D dur-Symphonie von Beethoven, die vom Publikum mit wahrem Jubel aufgenommen wurde; das Andante haben wir noch nie so rasch nehmen hören. Darauf folgte die Verschwörungsscene aus »Ferdinand Cortez«, in welcher die Chöre sich auszeichneten, das Violin-Concert von Mendelssohn, von Maurin gespielt, die »Ruinen von Athen« und die Ouvertüre zu »Wilhelm Tell«. Alle Stücke fanden grossen Beifall. Maurin, der vom Publikum des Conservatoriums sehr verhätschelt wird, befriedigt uns nur theilweise. Sein Vortrag ist nicht einfach, nicht breit genug; das gar zu häufige Ineinanderziehen der Töne, welches im Allgemeinen den französischen Violinisten eigen ist, wird schliesslich zur Manier, die der allgemeinen Tonfarbe etwas »Geleccktes« giebt, wie es der Maler nennt. Auch hier war das Andante, wie uns scheint, allzuschnell. Grossen Eindruck machte die vortrefflich ausgeführte Scene aus »Ferdinand Cortez« und allgemein sprach man das Bedauern aus, dass die Grosse Oper hier alle die früheren Werke, die ihr eigentlich ihre Geltung in der Kunstgeschichte verschafften, so gänzlich bei Seite lässt. Jetzt besteht ihr ganzes Repertoire aus den »Hugenotten« und »Robert«, »Wilhelm Tell« und »Moses« und allenfalls noch »die Jüdin« und »die Stumme«. Gluck, Spontini, Cherubini sind ungekannte Namen in jenen Räumen! Hingegen ist ein neuer Name in die Hallen des Conservatoriums gedrungen. Im zweiten Concerte wurde dort die Ouvertüre zu »Struensee« von Meyerbeer gegeben. Auf dem Programm stand ferner Rameau (Chor aus Castor und Pollux), Beethoven (Clavier-Concert in C-moll), Mendelssohn (Chor aus der Walpurgisnacht), Haydn (Symphonie in G). Das Clavier-Concert wurde von Hrn. Pfeiffer mit grosser Virtuosität, aber mit kleiner Intelligenz gespielt. In einem früheren Concerte haben wir hingegen in Frl. Rémaury, die eines der der Mendelssohn'schen Clavier-Concerte spielte, eine geistvolle Künstlerin kennen gelernt, die bald unter den ersten Clavierspielerinnen unserer Zeit genannt werden wird. — Wahrscheinlich durch den immer zunehmenden Erfolg der *Concerts populaires* veranlasst, liess sich das Conservatorium herbei, die Saison mit 2 *Concerts extraordinaires* zu beginnen. Wer da weiss, wie schwer es ist, nur einen schlechten Stehplatz, geschweige einen Sperrsitz, oder gar eine Loge zu einem Concert des Con-

servatoriums zu erringen, und wie die Plätze sich vom Vater auf den Sohn vererben, der kann sich denken, mit welcher Freude diese Neuerung begrüsst wurde, und wie schnell alle Plätze von fremden Eindringlingen für diese *Abonnements suspendus* belegt waren. Das Conservatorium wollte sich wohl auch die Genugthuung verschaffen, dem gewöhnlichen Publikum der *Concerts populaires* Gelegenheit zu geben, Vergleichungen anzustellen. Wie himmelgross der Unterschied ist, wurde da allen recht handgreiflich gemacht. Dort ist es eben eine *édition populaire* in derben, groben Lettern, auf dickem, halbgrauem Papier; hinreichend klar, um leserlich zu sein. — Piatti, der ausgezeichnete Cellist aus London, der den Winter diesmal hier zubringt, hat in den *Concerts populaires* zweimal mit vielem Beifall gespielt; das erste Mal ein Concert von Molique, das zweite Mal eine Sonate von Bocherini. Im letzten Concerte soll Sivori mit dem Paganinischen Violin-Concert einen Beifallssturm erregt haben, wie er noch nie vorgekommen. Auch hat er schon ein eigenes Concert angekündigt und dafür populäre Preise angesetzt statt der bis jetzt üblichen. Dass sich ausser den schon längst bestehenden Quartett-Gesellschaften von Alard (hauptsächlich für Haydn-Mozart), Armingaud (id. Mendelssohn), Maurin (die letzten Quartette von Beethoven) auch eine *Société populaire* für Quartette gebildet hat, wissen Sie wohl schon. Nun hat sich auch eine *Société des Quatuors français* constituirt, die nur Compositionen französischer Componisten zur Aufführung bringt; sonderbar ist es aber, dass von den vier Gründern zwei Deutsche sind! In der nächsten Sitzung wird das achte Quartett von Ch. Dancla, welches, wie der Zettel besagt, bei einem Concurs in Bordeaux den ersten Preis erhalten hat, das dritte Claviertrio von Reber und ein Quintett von Onslow aufgeführt. Die Werke des letztgenannten Meisters sind bis jetzt hier meistens nur in Privatkreisen gespielt worden und überhaupt nicht so bekannt als in Deutschland, obschon der Componist Franzose war und einen grossen Theil seines Lebens in Frankreich zubrachte. So kommt denn immer mehr Rührigkeit in das hiesige Kunstleben, und bald, hoffen wir, wird es so weit kommen, dass alle diese Gesellschaften ihre eng gezogenen Schranken selbst durchbrechen werden, um allem Guten, neu oder alt, deutsch oder französisch, einen Platz an der Sonne zu gönnen, auf dass es fort und fort sprosse und gedeihe im Gebiete der Kunst.

Berlin. Die Ereignisse des Berliner Musiklebens haben seit meinem letzten Berichte wohl eine quantitative, aber keine qualitative Steigerung erfahren. Ich werde mich daher im Allgemeinen sehr kurz fassen können und nur bei einzelnen musikalischen Vorkommnissen etwas länger verweilen, ohne jedoch eine ziemlich vollständige Uebersicht über die Vorgänge in Concert- und Theatersälen vermissen zu lassen. Blicken wir zuerst in die Concertsäle. Da haben wir Carlberg's viertes Orchesterconcert mit Hugo Ulrich's Sinfonie triomphale, einem hier durch die Liebig'schen Aufführungen allgemein bekannten Werke, welches bei seinem Erscheinen vor etwa 10 Jahren dem Namen des Componisten herrliche Versprechungen machte. Leider hat derselbe sie nicht erfüllt. — Auch die Gesellschaft der Musikfreunde gab unter Herrn von Bülow's Leitung ihr drittes Concert, welches jedoch nur im zweiten Theile, den die Eroica bildete, eine recht warme Anerkennung beanspruchen konnte. Schumanns Ouvertüre zu Hermann und Dorothea möchte wohl selbst von den eifrigsten Verehrern dieses Componisten als unbedeutend erkannt werden. Zwei Vorträge des Violoncellisten Herrn Popper stellten zwar die recht bedeutende Technik, den schönen Ton und das seelenvolle Spiel desselben ausser Zweifel, vermochten jedoch weiter nicht anzuregen. Das eine der gewählten Stücke, ein Concert von Volkmann, ist eine zerbröckelte, unvioloncellmässige Composition mit einer Orchesterbehandlung, welche an die ersten Versuche eines Instrumentirenden erinnert. Das andere trägt den Namen Servais, womit wohl genug gesagt ist. Beide PièCen wurden übrigens, gleichwie die Händel'sche, von Frl. Pressler gesungene Semele-Arie, herzlich schlecht begleitet. Der von Liszt instrumentirte Reitermarsch von Schubert ist reiz- und schwungvoll erfunden, verliert aber, sobald das Trio, wie bei dieser Gelegenheit, verschleppt wird. — Die Herren Zimmermann und Stahlknecht beschlossen bereits ihre Soiréen, in denen allein noch den Berlinern die Möglichkeit geboten ist, ein Streichquartett zu hören. — Herr Rehfeld, ein tüchtiger und geschätzter Geiger, brachte in seinem Concerte das hier lange nicht gehörte Mendelssohnsche Octett in ziemlich gelungener Weise zu Gehör. — Die Singacademie gab den Messias, aber nach der Händelschen Originalpartitur, nur ohne Orgel, wodurch natürlich eine Monotonie und Dürftigkeit des Klanges erzielt wurde, welche dem wahren Genusse bedeutenden Abbruch that. — Auch Judas Maccabäus kam zur Aufführung und zwar durch den Stern'schen Gesangverein, der sich auch diesmal als das vorzüglichste Gesanginstitut Berlins bewies. Unter den Solisten zeichnete sich Frau Cásh-Lewy besonders aus, wenngleich auch Herr Woworsky und Frl. Pressler Dankenswerthes leisteten. Herrn Krause traf das Missgeschick, während des Concerts heiser zu werden, so dass fast die ganze Basspartie ausfallen musste. — Das Bemerkenswertheste im zweiten Domchorconcert war die Wiederholung der neulich von mir besprochenen, wunderbar schönen Bach'schen Motette »Jesu meine Freude.« — Die Friedrich-Wilhelmstädtische Bühne liess sich herbei, den Berlinern eine italienische Operngesellschaft vorzuführen, die unter aller Kritik ist, weshalb ich auch darüber schweige. — Im Hofoperntheater wurden Versuche angestellt, eine Coloratursängerin und einen Heldentenor zu gewinnen; doch vermochten die Damen Kropp, Braunhofer-Masius und Herr Hagen den an sie gestellten Anforderungen nicht zu entsprechen. Während endlich Frl. Lucca die Hamburger in einen wahren Entzückenstaumel versetzt, traf Frl. Artôt zu längerem Gastspiele hier ein. Leider singt sie immer noch italienisch in den deutschen Vorstellungen, während sie doch deutschen Dialog spricht!! — Schliesslich noch einige Worte über die Neuigkeit des Tages, Benedicts »Rose von Erin.« Viel liesse sich überhaupt darüber nicht sagen, denn ein Blick in die Partitur genügt, um alle musikalischen von einem höheren Standpunkte aus gehegten Erwartungen zu vernichten. Kleine Lieder mit Operncodas und oft ansprechender Melodie bilden den bedingungsweise lobenswerthen Theil des Werkes. Dasjenige aber, was ein musikalisches Drama erst zur Oper macht, inhalt- und kunstreiche Ensembles, Charakteristik, grosse Formen und Combinationen fehlen fast gänzlich. Wo ein Versuch dazu gemacht wird, hat er schülerhafte Erfolge. Das Orchester steht keineswegs auf der Höhe unserer Zeit und bringt die ärgsten Missgriffe in der Wahl der vorzugsweise charakteristischen Instrumente zu Tage. Der musikalische Anstand ist nur theilweise gewahrt, sowohl was die Themen und deren Verwendung, als was die orchestralen Zuthaten anlangt. Ebenso bietet diese Oper auch vielfach Gelegenheit, alte Bekanntschaften zu erneuern. Eine übrigens wunderbar ausgestattete und arrangirte Turn-, Mord- und Schwimmscene am Ende des dritten Aktes möchte wohl das einzige Absonderliche in diesem Werke sein, dem ich mit dem besten Willen eine künstlerische Seite nicht abgewinnen kann. Die Ausführung war in den Solopartien, wie im Chor und Orchester wohlgelungen, und verdienen die Herren Formes, Betz und Frl. Santer besonders lobender Erwähnung. Ob die Oper sich hält, wird die Folge lehren. Die Aufnahme bei der ersten Vorstellung war eine sehr

laue und steigerte sich nur zum Hervorruf des Decorateurs und Maschinisten. Richard Wüerst.

Hamburg. ÷ In dieser Saison sind es nur die philharmonischen Concerte, in denen wir grössere Orchester-Werke zu hören bekommen, da der Hamburger Musikverein unter Leitung des Herrn Otten sich aufgelöst hat. Der Cäcilien-Verein unter Carl Voigt's Leitung, und die Deppe'sche Singacademie haben grösstentheils nur Aufführungen mit Chor.

Das erste philharmonische Concert unter Direction der Herren Grund und Stockhausen (auch die Singacademie wird von beiden vereint geleitet), fand am 13. November statt; zur Aufführung kam: Ouvertüre zu »Leonore« Nr. 1 von Beethoven, Arie aus der »weissen Frau« von Boieldieu, Lieder von Schubert, Mendelssohn und Schumann, gesungen von Hrn. Dr. Gunz aus Hannover, Clavier-Concert G-moll von Mendelssohn, Eroica-Variationen von Beethoven, vorgetragen von Frau Schumann, Symphonie Nr. 2 von Rob. Schumann. Die Ouvertüre und die Symphonie gingen sehr gut, namentlich letztere, dennoch blieb das Publikum kalt; die Symphonie ist schon früher von Herrn Otten mehrere Male aufgeführt worden. Herr Dr. Gunz sang mit vielem Beifall, nur der Hidalgo von Schumann machte nicht den gewünschten Eindruck, was in dem etwas raschen Tempo seinen Grund zu haben schien. Frau Schumann spielte die herrlichen Variationen und das Concert mit der bekannten Meisterschaft, für letzteres hätten wir freilich lieber das zuerst angekündigte Concert von Mozart gehört.

Das zweite Concert am 4. December brachte Mendelssohns Hebriden-Ouvertüre, Concert von Lipinski und Variationen von Ernst für die Violine, von Herrn Wilhelmj gespielt, Arie von Méhul, von Herrn Stockhausen ausgezeichnet gesungen, und die Eroica-Symphonie von Beethoven. In Herrn Wilhelmj lernten wir einen jungen Geiger von bedeutendem Talent kennen, er wird mit seiner Aufnahme von Seiten des Publikums zufrieden gewesen sein; wir wünschen ihm ferner Glück. Die Orchesterwerke machten einen guten Eindruck und es werden noch 4 Concerte stattfinden.

Der Cäcilien-Verein gab am 20. November ein Concert, dessen Hauptnummer Mendelssohns »Athalia« war; wir hörten dieses Werk zum ersten Male und zwar vortrefflich ausgeführt, namentlich die Chöre; die Soli wurden von sehr fähigen Dilettanten gesungen. Ausserdem kamen zur Aufführung »De profundis« von Gluck und mehrere Lieder von verschiedenen Componisten.

Die Kammermusik wird hier sehr gepflegt, die Herren Boïe, Hohnroth, Breither und Lee geben gewöhnlich 6 Quartett-Soiréen, die sich der grössten Theilnahme erfreuen, leider waren wir verhindert, den bis jetzt stattgefundenen beizuwohnen, hoffen aber über die noch folgenden später berichten zu können.

Ausserdem haben wir noch ein junges Quartett durch Herrn Stockhausen bekommen: die Herren Rose, Brand, Beer und Hegar. Im November gaben Herr Stockhausen und Rose 3 Matinéen für Kammermusik. Das Quartett in C-dur von Mozart wurde in der ersten von den vier jungen Leuten sehr brav ausgeführt; bei längerem Zusammenspiel darf man noch manches Schöne erwarten.

Frau Schumann spielte in einer Matinée das Quartett von Robert Schumann, Fräul. Nanette Falk dessen Quintett und die Sonate Op. 57 von Beethoven; zu bedauern ist, dass Fräulein Falk zu willkürlich spielt. Herr Stockhausen trug verschiedene wenig bekannte Gesänge vor, wofür wir ihm sehr dankbar sind.

Pianisten, welche Trio-Soiréen veranstalten, sind die Herren Carl von Holten und R. Niemann, Herr Hans von Bülow giebt hier diesen Winter auch drei Soiréen. Alle diese Aufführungen zu besuchen ist fast unmöglich.

Die Aufführung von Händels Messias am 26. November unter Leitung des Herrn Ludw. Deppe in der grossen St. Michaeliskirche ist schon in einer früheren Nummer erwähnt.

Bremen.*) Kürzlich kam das Oratorium »Gideon« von Ludwig Meinardus durch den Engel'schen Gesangverein zur Aufführung. Dasselbe war im vorigen Winter unter Leitung des Componisten in Oldenburg mit grossem Erfolg gegeben und die Erwartungen von dem Werke sind nicht getäuscht worden. Die Texteswortе sind nach der Erzählung des Alten Testamentes in wesentlich biblischer Form vom Componisten mit Geschick zusammengestellt. Der Stoff selbst, einer der wenigen, die noch nicht von Meistern ersten Ranges bearbeitet wurden, enthält glückliche Situationen und Ideen, die auch unserm Bewusstsein nicht allzufern liegen. Zwar handelt es sich zunächst um Baalsdienste, Engelerscheinungen, Wunderzeichen und den Glauben an den nationalen Gott; allein der kühne Mann, der es wagt, den heiligen Baalshain zu zerstören, wird auch Erretter des Vaterlandes und schlägt die dargebotene Königskrone aus. Das religiöse Element erscheint in dem Werke als Theil des nationalen, wie ja Beides auch im alten Hebräerthum untrennbar verbunden ist. Meinardus hat die rein dramatische Form durchgeführt und eine Wirkung nach dieser Seite hin steht im Vordergrund, doch ist auch hinlängliche Gelegenheit zur Entwickelung reicher durchgeführter Chor- und Sologesänge geboten. Dem Stoff fehlt leider eine hervorragende Frauengestalt; ob eine glückliche Hand sie hätte hineinbringen können, mag dahingestellt bleiben, ein »Engel« bietet dafür keinen vollen Ersatz. Doch bezeugt dieser Mangel die historische Treue und Gideon ist der absolute Heldenjüngling, frei von Liebe und Ehrgeiz: um ihn herum gruppiren sich der ehrwürdige Priester, der ehrgeizige Vater, mit Geschick erfundene Nebenfiguren und das Volk in mannichfachen und lebhaft geschilderten Leidenschaften.

Die Musik ist natürlich und frisch empfunden, hat etwas Kerniges, sie ist meistens frei von Phrasenthum und sucht Wahrheit und Schönheit des Ausdrucks auf eigenem Wege, ohne die in dieser Beziehung allgemein anerkannten Grundsätze zu verlassen. Meinardus behandelt die polyphonen Formen mit Geschick und verwendet sie oft in treffender Weise. Er sucht seine Stärke in Objectivität und möglichster Schärfe der Charakteristik; hierin liegt seine Kraft und vielleicht auch seine Schwäche. es gelingt ihm öfter, das Treffende zu sagen, als das an sich Schöne — die schliessliche Vereinigung beider Dinge in Einem ist freilich das letzte und selten gelöste Räthsel der Tonkunst. — Meinardus ist glücklicher im Erfassen charakteristischer Situationen auf ihrer Höhe, als in einer breiten musikalischen Entfaltung, sodass mit der wachsenden und sich künstlerisch ausbreitenden Tongestalt auch die Leidenschaft, das geschilderte Gefühl, den Hörer mit sich emporhebend, dem Gipfelpunkt zugeführt wird. Nicht dass dieses Element ganz fehlte, aber das Erste ist bei weitem überwiegend. Fehlt dem Werk daher zuweilen die ruhige Grösse, der breitere Strom der Tonwellen, das was eigentlich das Oratorium, auch das weltliche, zum Oratorium macht und von einer Oper ohne Scenerie unterscheidet, so bietet es dagegen lebendige, glücklich und charakteristisch erfundene Tonsätze, der Wechsel derselben lässt keine Ermüdung eintreten, und was dem Styl an letzter Einheit und Schönheit fehlt, ergänzt nicht selten eine eigenthümliche Kraft der Darstellung. Jedenfalls stehen wir vor einem Talent, dem Vieles gegeben ist, was man nicht lernen kann, das sehr viel Aner-

*) Wir nehmen obige uns zugekommene Mittheilung über Meinardus' Oratorium um so lieber auf, als unser stehender Correspondent neulich nur eine ganz allgemeine Charakteristik eingesendet hatte. D. Red.

kennenswerthes aus sich heraus gearbeitet hat, und dessen energische Handhabung noch Bedeutendes hoffen lässt.

Der »Gideon« würde durch eine Ueberarbeitung namentlich der Instrumentation gewiss gewinnen. Hier ist manches Harte und Unebene, namentlich ist das Blech zu oft und zu dick verwendet, es hemmt die Singstimmen in freier Wirkung und der häufige Gebrauch desselben zerstört die eigene Kraft. — Aber auch in der jetzigen Fassung bietet das Werk des Interessanten und Lebensvollen genug, um zu weitern Aufführungen bestens empfohlen zu werden. Als besonders gelungen möchten wir die leidenschaftlichen Volkschöre bei der Baalsanrufung, die frischen erhebenden Siegesgesänge der heimkehrenden Krieger u. a. m., so wie eine nächtliche Scene vor dem Kampfe von ächter poetischer Stimmung hevorheben; viel Schönes und Dankbares findet sich auch in den Solopartien — namentlich im Bass und in der Hauptpartie des Gideon.

Die hiesige Aufführung des Werkes, mit Sorgfalt vorbereitet und von Engel umsichtig geleitet, ward vom Publikum mit sichtlicher und warmer Theilnahme aufgenommen.

Darmstadt.*) *ϱ*. Die musikalischen Zustände unserer Residenz in diesem Winter sind so ziemlich dieselben, wie wir sie im vorigen Jahre (in Nr. 11 dieser Blätter von 1863) zu schildern versucht. Gegenwärtig bei der Jahreswende sind wir schon *in medias res* gelangt; da möchte ein kurzer Rückblick auf die bereits gehabten Kunstgenüsse, sowie die Perspektive auf die uns noch bevorstehenden hier wohl am Orte sein.

Den Reigen der grösseren Concerte eröffnete der Musikverein am 19. October mit C. A. Mangolds »Hermannsschlacht«, welche unter der ausdrücklichen Bezeichnung: »zur Nachfeier des 18. October« vorgeführt wurde. Eine sinnigere Wahl für diesen grossen Erinnerungstag war wohl kaum denkbar. Das genannte Werk, welches vor etwa 15 Jahren geschaffen wurde und damals sehr bald den Namen des Componisten in Deutschland bekannt machte, fand zumal bei seiner sehr gelungenen Ausführung — Chöre wie Soli waren gleich vortrefflich — eine äusserst beifällige Aufnahme. — Das zweite Concert des Musikvereins brachte das hier lange nicht gehörte Händelsche Oratorium »Belsazar«, bekanntlich ein Werk, das namentlich durch seine Chöre, in denen ja fast stets bei Händel der Schwerpunkt der musikalischen Leistung ruht, einer grossartigen Wirkung stets sicher sein darf. Die Ausführung dieser Chöre, welche Herr Hofmusikdirector Mangold mit gewohnter Feinheit und Sorgfalt einstudirt hatte, war eine untadelhafte; Präcision der Einsätze, Schmelz und Fülle des Tons liessen fast nichts zu wünschen übrig und bewiesen auf's Neue, dass der Musikverein in der Wiedergabe der ernsten gediegenen Vocalmusik bereits einen hohen Standpunkt erreicht hat. — Ausser 2 kleineren Concerten ohne Orchesterbegleitung beabsichtigt der Verein, wie wir hören, am Charfreitag in der Kirche Bach's »Johannis-Passion« aufzuführen. Gern hätten wir gewünscht, statt dieses schönen Werkes, das hier allerdings noch nicht öffentlich gehört wurde, abermals — und dann zum fünften Male — die ungleich grossartigere Matthäus-Passions zu vernehmen, welche unserer Ansicht nach jeden Charfreitag ebenso wiederkehren und die Hörer stets mehr und mehr anziehen sollte, wie dies in den freilich grösseren Städten Berlin, Leipzig, Frankfurt a. M. etc. seit vielen Jahren der Fall ist; doch mögen es wohl gewichtige Gründe gewesen sein, welche die Entscheidung von der Matthäus- auf die Johannis-Passion gelenkt haben. Hoffentlich wird man später auch hier wieder dem erstgenannten hehren Werke sein Recht widerfahren lassen, welches jetzt zur Freude aller wahren Kunstgenossen überall in Deutschland stets wachsende Anerkennung findet. — Das sind die Umrisse der Thätigkeit des Musikvereins in der jetzigen Saison; dieser Verein hat übrigens ebenso gut wie Sie in Leipzig seine »Saalbau-Noth«, da der Plan, hier ein grossartiges Odeon für grössere Musikaufführungen zu bauen, leider nur sehr langsam seiner Ausführung entgegengeht.

*) Wegen Mangel an Raum verspätet. D. Red.

Von den philharmonischen Concerten der Hofkapelle haben bis jetzt 2 stattgefunden; die Instrumentalpartien bestanden in den beiden — zwar nichts weniger als neuen, aber unvergänglich schönen und darum stets gern gehörten — Meisterwerken: Beethoven's »C-moll« und Mozart's »C-dur-Symphonie« (mit der Fuge), ferner in Mendelssohn's Ouvertüre zu »Ruy-Blas« und Schumann's »Genoveva-Ouvertüre«. Wir constatiren mit freudiger Anerkennung die Thatsache, dass auf das Einstudiren dieser orchestralen Stücke unverkennbar mehr Sorgfalt verwendet worden, als dies früher bisweilen der Fall war, wie wir in unserem ersten Berichte in diesen Blättern zu rügen uns veranlasst sahen*). Die Ausführung fast sämmtlicher Pièces — die Schumann'sche Ouvertüre müssen wir jedoch ausnehmen — bewies einmal wieder, was das vortrefflich einstudirte Orchester unter seinem gewandten Dirigenten zu leisten vermag, wenn es sich Mühe giebt. Möge man auf diesem Wege fortfahren und namentlich auch der Aufstellung eines interessanten und tüchtigen neuen Schöpfungen gerecht werdenden Programms stets mehr Sorgfalt zuwenden, so kann die Anerkennung aller Musikfreunde nicht ausbleiben! — Einen sehr glücklichen Wurf hatte die Direction gethan, indem sie für Solovorträge im zweiten Concert den Concertmeister L. Straus aus Frankfurt a. M. berief. Derselbe trug das grosse Beethoven'sche Violinconcert, sowie das Adagio aus einem Spohr'schen Concert ganz vorzüglich vor; da war eine Feinheit der Auffassung und Ausführung, wie wir sie lange nicht vernommen. Straus gehört nicht zu den Jüngern des modernen Virtuosenthums, er huldigt vielmehr der ernsten gediegenen Richtung der Kunst; zwar ist sein Ton nicht sehr gross (Jean Becker, Bott, Joachim, Kömpel, Laub und Andere, die wir gehört, mögen Straus hierin wohl noch übertreffen), aber Reinheit und Sauberkeit, Wohlklang und vor Allem edler Ausdruck wahren Gefühls kennzeichnen sein Spiel in so hohem Grade, dass man ihn unbedingt neben die genannten Meister stellen darf. Es sei uns gestattet, hier noch einen besonderen Wunsch an Herrn Straus zu richten, den nämlich, dass es ihm gefallen möge, auch bei uns regelmässige Streichquartettabende in's Leben zu rufen, wie er sie mit so grossem Erfolge in Frankfurt veranstaltet, denn — unglaublich, aber wahr — in dieser trefflichen Gattung der Kammermusik ist unsere Residenz bis jetzt noch vollständig arm!

Werfen wir zum Schluss noch ein Streiflicht auf unsere Oper. In der Hauptsache ist hier noch Alles beim Alten geblieben, jedoch mit dem erfreulichen Unterschied, dass in der letzten Zeit das Repertoir eine Besserung gegen früher aufwies: unsere anerkannt besten deutschen Opern wurden öfter als bisher aufgeführt, was das Publikum stets durch den zahlreichsten Besuch und die lebhaftesten Beifallsbezeugungen anerkannte. Das Personal hat sich ziemlich verändert: unsere neue Primadonna, Fräulein Stöger (früher in München) gefällt wohl als dramatische Darstellerin, nicht aber in gleichem Grade als Sängerin, da die Stimme, früher gewiss recht ausgiebig,

*) Dass unsere früheren Ausstellungen selbst ein wenig zu diesem erfreulichen Resultat beigetragen, möchten wir nicht ohne Grund aus einem ziemlich heftigen Artikel schliessen, welcher uns — wir trauten unseren Augen kaum — vor einigen Tagen erst in einer hiesigen Zeitung entgegenleuchtete, nachdem wir unsern ersten Bericht vor mehr denn 9 Monaten in diesem Fachblatte veröffentlicht. Jener Artikel bestätigte übrigens unseren Bericht in manchen Stücken; er gestand namentlich den Mangel an den erforderlichen Proben zu den Concerten.



offenbar etwas Noth gelitten. Dasselbe lässt sich von dem Heldentenor Herrn Richard behaupten, wogegen unser lyrischer Tenor, Hr. Nachbauer (früher in Prag), sich durch prächtige Stimmmittel auszeichnet, wenngleich diese noch mancher Ausbildung bedürfen. Der neue Bass-Buffo, Herr Hölzel, früher in Wien und dort, wie wir lesen und gern glauben, immer noch schwer vermisst, ist ein fein gebildeter, kunstverständiger Sänger, äusserst gewandt in Spiel wie Gesang. Neue Opernaufführungen haben wir in dieser Saison noch nicht gehabt; es steht uns aber bald die Aufführung von »la Réole« von Gustav Schmidt bevor, also das Werk eines fleissigen deutschen Componisten, das uns schon um desswillen willkommen sein soll. Die neueste »grosse« Oper war bisher immer noch Gounod's »Königin von Saba«, deren prachtvolle Scenirung die Anziehungskraft für manche Schaulustige noch nicht verloren hat. Das Urtheil über ihren musikalischen Werth jedoch hat sich nunmehr hier völlig festgestellt; als Beispiel geben wir nachstehenden charakteristischen Auszug aus einer hiesigen Theaterkritik: »Die gestrige Aufführung der »Königin von Saba« fand bei aufgehobenem Abonnement statt. Es ist anerkennenswerth von der Direction, dass sie auf ihre Abonnenten so viel Rücksicht nimmt und dieselben von weiterem Anhören des Gounod'schen Machwerkes dispensirt. Wir wollen gegen unsere Leser nicht weniger rücksichtsvoll sein und ihnen den Bericht über diese Oper, von der wir wohl behaupten dürfen, dass sich Niemand mehr dafür interessirt, ersparen.« Es scheint übrigens, als ob alle übrigen Hof- und Privattheater in Deutschland (ausser Wien) die »Königin von Saba« todtschweigen wollten. Nun — *requiescat in pace!*

Leipzig, 19. Febr. *S. B.* In den letzten Wochen wurde hier so viel Musik gemacht, dass man kaum zu Athem kam und es immer schwerer wurde, die empfangenen Eindrücke zu behalten und zu verarbeiten. Einmal trafen sogar (am 16. Febr.), was hier selten vorkommt, zwei Productionen an einem Abend zusammen: die zweite Abendunterhaltung für Kammermusik im Gewandhause und eine desgleichen der Euterpe. In jener hörten wir ein reizendes Quartett von Haydn (G-dur, Nr. 19 der Leipziger Ausgabe), fein und doch einfach vorgetragen von den Herren David, Röntgen, Hermann und Lübeck, dann Beethoven's Cdur-Quintett (die Obigen und Herr Hunger), endlich Mendelssohn's vielbekanntes D moll-Claviertrio, die Hauptpartie von Herrn Reinecke mit der Lebendigkeit und dem Nüancen-Reichthum gespielt, die ihm eigen sind. Ein gewisses Hervortreten des virtuosen Elements würde um so lieber vermisst werden, als Mendelssohn's Composition ohnehin die Schranke der Kammermusik vielfach durchbricht, und jenes Element daher eher abzudämpfen wäre.

Im achtzehnten Abonnement-Concert am 18. Februar fiel einer Symphonie von Beethoven (der vierten, in B), welche von den Beethoven-Auslegern meist als eine »schwache« bezeichnet wird, die eigenthümliche Aufgabe zu, den etwas flauen Eindruck einer ganzen Reihe von Productionen der modernen Schule (Mendelssohn, Schumann, Hiller und Rubinstein) zu paralysiren, und das etwas schläfrig gewordene Publikum wieder aufzufrischen. Und sie vollbrachte diesen Auftrag mit vollständiger Siegesgewissheit. Wir können nicht sagen, warum diesmal Mendelssohn's doch so frische und reizvolle Adur-Symphonie, mit welcher das Concert begann, nicht recht zünden wollte. Gewiss aber ist, dass Rubinstein's darauf folgendes Stück »Die Nixe« für Altsolo, weiblichen Chor und Orchester das bereits stauende Wasser der Theilnahme in Eis verwandelte. Die dann gespielte Manfred-Ouvertüre von Schumann vermochte aus Gründen, die in dem düstern Colorit des Werkes liegen, das Eis nicht zu brechen, und Hiller's »Gesang Heloïsen's und der Nonnen am Grabe Abälard's«, ebenfalls für Altsolo, weiblichen Chor und Orchester, hatte fast gleiches Schicksal mit dem Rubinstein'schen Werke, obwohl es in melodischer Hinsicht weit über demselben steht. Die absolute Erfindungsarmuth, das reine Psalmodiren der Solostimme, die Wirkungslosigkeit des Chorsatzes bei Rubinstein, die seltsam zerfahrene Behandlung bei Hiller, wo Violin- und Violoncell-Soli das wenige Concentrische, das sich sonst in der Composition ausspricht, völlig aufheben, liessen uns das traurige Schicksal, das ihnen im Leipziger Gewandhause widerfuhr, erklärlich erscheinen. — Beethoven's »schwache« Bdur-Symphonie hielt, wie schon oben gesagt, allem Früheren zusammen nicht allein die Wage, sie war sogar im Stande, die Flauheit gründlich zu bannen, die sich des Publikums bemächtigt hatte, woran die lebendigfrische und tüchtige Ausführung freilich ihren grossen Antheil hatte. — Das Alt-Solo in den beiden Chorwerken wurde von einem Frl. Johanna Klein aus Berlin gesungen, deren höchst dilettantische Gesangsbildung und schlechte Aussprache der Vocale freilich nicht sehr geeignet waren, das Interesse für die Werke selbst zu erwecken.

— *β.* Am 16. d. M. gab der Musikverein »Euterpe« seine zweite diesjährige Soirée für Kammermusik unter Mitwirkung des Frl. Sara Magnus aus Stockholm, der Herren Petersson ebendaher und Pester. — Zur Aufführung kamen: die Trio's in A-dur von Hummel und C-moll von Mendelssohn, dann die Clavierstücke »Grillen« von Robert Schumann, Andante spianato und Polonaise Es-dur von F. Chopin und »Stille Liebe« von Jensen. Fräul. Magnus ist eine Clavierspielerin, deren Technik recht bedeutend zu nennen, deren geistige Auffassung dagegen einer weiteren Ausbildung bedürftig ist. Am besten gelang ihr der Vortrag des Mendelssohn'schen Trio's. — Herr Petersson behandelt sein Instrument (Violine) mit Geschmack und Sicherheit, ohne sich jedoch durch besonders hervorragende Eigenschaften auszuzeichnen. — Die Vorzüge des Hrn. Pester sind unsern Lesern hinlänglich bekannt, diesmal schien dieser Künstler auf das Einstudiren seiner beiden Parts ganz besondere Mühe verwandt zu haben, wenigstens brachte er dieselben in vollendeter und abgerundeter Weise zu Gehör. — Im Ganzen kann nicht behauptet werden, dass sich diese Soirée zu einer hervorragend interessanten oder anregenden gestaltet hätte, auch war das Publikum nicht sehr animirt, spendete indessen doch den Künstlern entsprechenden Beifall. Frl. Magnus wurde sogar die Ehre des Hervorrufs zu Theil.

Nachrichten.

Eine frühere Notiz berichtigend theilen wir hier mit, dass S. Bach's kürzlich in Hamburg aufgeführte Cantate »Wachet auf! ruft uns die Stimme« von C. v. Winterfeld in seinem »Evangelischen Kirchengesang« 3. Theil besprochen und vollständig (Musikbeilage Nr. 102) abgedruckt, und auch schon früher in Hannover, Emden und Aurich aufgeführt worden ist. Soviel wir nach bisher genommener flüchtiger Einsicht gesehen haben, steht sie den andern bisher bekannten in keiner Weise nach.

Am 23. Februar sollte in Hamburg in der Petrikirche S. Bach's Johannes-Passion aufgeführt werden.

In den letzten Concerten in Bremen brachte Herr Kapellmeister Reinthaler einige neue Compositionen von sich zur Aufführung: »Das Mädchen von Cola« (nach Ossian) für Chor und Orchester, dann Ouvertüre zu Shakespeare's »Othello« (umgearbeitet). — Haydn's Symphonie Nr. 38 (Simrock), die kürzlich in Leipzig so sehr gefallen hatte, fand auch in Bremen grossen Beifall; das Scherzo wurde da Capo verlangt.

Die Abonnement-Concerte in Altenburg brachten in dieser Saison (10. Nov., 1. Dez., 12. Jan. und 2. Febr.) folgende Werke: Beethoven's Symphonie in B, Mendelssohn's Athalia-Ouvertüre, Mozart's C-Symphonie, Beethoven's Egmont-Ouvertüre, desselben »Eroica«, Schubert's Rosamunde-Ouvertüre, Haydn's D-Sym-

phonie, Mozart's Don Juan- und Beethoven's Fidelio-Ouvertüre. Ausserdem liessen sich vernehmen: Im ersten Concert Herr und Fräulein Heerman aus Baden und Frl. Klotz aus Leipzig; im zweiten die Sängerin Frl. Hauschteck aus Berlin und die Pianistin Frl. Hering aus Leipzig; im dritten die Sängerin Frl. Reis aus Dresden und der Violoncellist Herr Lübeck aus Leipzig; im vierten endlich die Sängerin Frl. Klein und der Flötist Behm, beide aus Berlin.

Frau Cl. Schumann hat auf ihrer Reise nach Russland auch in Königsberg drei glänzend besuchte und mit grossem Beifall aufgenommene Concerte gegeben. Nachdem sie auch in Elbing sich hatte hören lassen, ist sie nun zunächst nach Riga gereist.

In den letzten Cölner Gürzenich-Concerten wurde u. A. auch Beethoven's Neunte Symphonie, dann ein neues Werk für Chor und Orchester, »Die Flucht der heiligen Familie« von M. Bruch, aufgeführt.

Man schreibt uns aus St. Petersburg: Am 28. Januar kam hier das Oratorium »Elias« unter Stiehl's Leitung zur Aufführung, und zwar in sehr gelungener Weise. Die Soli hatten Madame Nissen-Saloman, Mad. Leschetitzky, die Herren Giuglini, Brömme so wie einige Dilettanten übernommen. Die Chöre gingen exact und liessen kaum etwas zu wünschen übrig. Störend war der wohlverdiente aber zu laut geäusserte Beifall des Publikums. Das bekannte Engel-Terzett im zweiten Theile musste sogar wiederholt werden. Was die Soli anbelangt, so müssen wir zunächst der Mad. Nissen-Saloman unsere Anerkennung zollen, die ihre beiden Arien mit hinreissendem Ausdruck sang. Mad. Leschetitzky wirkte wie immer durch den Zauber ihrer herrlichen Stimme wie auch durch noblen Vortrag. Herr Giuglini, der famose Tenor, der in London der Liebling des Publikums war, sang freilich nur die erste Arie des Obadja (leider mit italienischem Text), befriedigte aber durch schöne Stimmmittel und edlen Ausdruck. Herr Brömme (Elias) bewährte sich als ein vortrefflicher Sänger besonders in der Arie »Es ist genug«. Zwei Schülerinnen desselben, Frl. Sesemann und Fr. Minkwitz, erwarben sich ebenfalls verdienten Beifall. Seit etwa 20 Jahren ist hier der »Elias« öffentlich nicht gehört worden, weshalb die Aufführung des genannten Oratoriums ein Ereigniss war, welches die allgemeinste Theilnahme erregte.

In Breslau hat sich eine Kammermusik-Gesellschaft gebildet, bestehend aus den Herren Damrosch, Krumbholtz und Mächtig.

Neueste Nachrichten aus Oldenburg melden, dass Hofcapellmeister A. Dietrich sich auf dem erfreulichen Wege der Genesung befindet.

Die »Grenzboten« brachten in Nr. 7 und 8 den Anfang eines beachtenswerthen Artikels »Beethoven und die Ausgaben seiner Werke« von Otto Jahn.

Die neue Oper »Der Cid« von P. Cornelius soll in Weimar gegeben werden.

Am 16. Febr. starb in Leitmeritz (Böhmen) der k. k. Kreisgerichtspräsident W. H. Veit (geb. den 19. Januar 1806); er war in der Musikwelt bekannt durch viele formell ganz tüchtige Compositionen, hauptsächlich für Kammermusik. Originalität kann ihm nicht zugesprochen werden. Seine Richtung basirte auf Onslow, später auf Mendelssohn.

Am 12. Februar starb in Elberfeld Musikalienhändler Dr. F. W. Arnold in Folge eines Schlaganfalles. — Er soll eine unvollendete Arbeit »Ueber den Ursprung und die Entwicklung des deutschen Volksliedes« hinterlassen haben.

Leipzig. Unter den Künstlern, die sich in der letzten Zeit hier aufhielten, befand sich auch der Componist und Pianist Justus Streudner aus Bremen. Derselbe spielte in der musikalischen Abendunterhaltung des Conservatoriums ein Clavierquintett seiner Composition, welches bei den anwesenden Kennern viel Beifall fand. Auch ein Clavierconcert hat er u. A. geschrieben, welches wir kennen zu lernen Gelegenheit hatten und in welchem Herr Streudner sich ebenfalls als ein begabter Componist bekundet.

— Bei der am nächsten Charfreitag stattfindenden Aufführung der »Matthäuspassion« von S. Bach wird, wie wir vernehmen, Frau J. Flinsch die Sopran-Soli singen. Wir erwarten zuversichtlich, dass man diese Gelegenheit nicht vorübergehen lassen werde, ohne wenigstens zwei von den drei Sopran-Arien des ganzen Werkes (die bei der vorjährigen Aufführung sämmtlich wegblieben!), und zwar am füglichsten die in H-moll des ersten, und die in A-moll des zweiten Theils, beizubehalten. Kürzungen könnten dafür leicht in den Seccorecitativen des Tenor, besonders im zweiten Theile, vorgenommen werden. Ferner erlauben wir uns an die schon früher gewünschte stärkere Besetzung des Kindersoprans im ersten Chor (bei Wegfall der Posaunen) zu erinnern.

— Im Gewandhause werden wir am 3. März Joachim hören, leider aber kaum seine Gattin!

— Sonntag, den 21. Februar, in den Nachmittagsstunden, fand in der Thomaskirche unter Veranstaltung der Singakademie und zum Besten der Schleswig-Holsteiner, eine im Ganzen recht anständige Aufführung des Mendelssohn'schen Elias statt. Die Soli wurden gesungen von den Fräulein Wigand und Lessiak, dann den Herren Schild und Hill (aus Frankfurt), den Lesern d. Bl. lauter wohlbekannte Namen.

— ‡ Im Stadttheater wurde am 20. Febr. seit längerer Zeit wieder einmal Gustav Schmidt's, bis auf einige wenige langweilige oder ans Triviale streifende Partien, recht nette und frische Oper »Prinz Eugen, der edle Ritter« gegeben. Die Darstellung war mässigen Anforderungen entsprechend. Herr Scarla (Prinz Eugen) liess im Spiel eine strammere Haltung vermissen. Im Gesang war er, wie auch Frl. Karg (Engelliese) recht wacker. Beide sind freilich noch nicht völlig Herr über Stimme und Vortrag. Geradezu unleidlich dagegen war das beständige Detoniren des Hrn. Jungmann (Conrad). Auch sein Spiel war äusserst hölzern. Das Publikum schien dies Alles nicht einmal zu bemerken und applaudirte den Sänger, als hätte er wirkliche Kunstleistungen gebracht.

Briefkasten der Redaction.

D. in *B.* Jedenfalls willkommen. Was B—l betrifft, so müsste allerdings entweder Neues gesagt werden oder doch eine andere Anschauung resultiren. Auf das früher Gesagte wäre hinzuweisen. Gesangsachen nicht vorhanden. Die T.s werden wohl ausser Berücksichtigung bleiben müssen, sie sind schon mehrfach beleuchtet worden. — [] in *K.* Wir warten auf Antwort wegen *M.*

ANZEIGER.

Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Allgemeine
Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Selmar Bagge.

Leipzig, 2. März 1864. **Nr. 9.** Neue Folge. II. Jahrgang.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.
Preis: Jährlich 5 Thlr. 10 Ngr. Vierteljährliche Pränumeration 1 Thlr. 10 Ngr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr.
Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Nachtrag zu dem Artikel „Beethoven's theoretische Studien".

(Vergl. den vorigen Jahrgang Nr. 41—43, 45—50.)

Von G. Nottebohm.

Es blieb mir nach beendeter fachmässiger Zusammenstellung der Beethoven'schen Handschriften noch übrig, dieselben so zu sondern, wie sie nach Grund und Zeit ihrer Entstehung zusammengehören. Eine Eintheilung in vier Gruppen gestattet nun folgenden Ueberblick:

Zuerst kommen die Schriften, welche dem Unterricht bei J. Haydn angehören. Es sind Uebungen im einfachen Contrapunct über sechs feste Gesänge in den alten Tonarten. Hält man das berührte Verhältniss mit J. Schenk fest und nimmt man an, was sogar sehr wahrscheinlich ist, dass sie geschrieben wurden, als Beethoven bei Schenk und Haydn gleichzeitig Unterricht hatte: so fallen sie (vgl. Schindler's Biographie, 3. Aufl., I. S. 28 u. a. m.) in die Zeit von etwa August 1793 bis Januar (oder Mai) 1794. Nun kam aber Beethoven schon gegen Ende 1792 nach Wien und es begann bald darauf sein Unterricht bei J. Haydn. Er muss also noch mehr geschrieben haben; denn es bleibt der Raum von Ende 1792 bis August 1793, wo Beethoven bei J. Haydn allein Unterricht hatte, auszufüllen. Was nun in dieser Zeit geschehen, darüber finden sich keine Andeutungen. Es ist mit ziemlicher Sicherheit wohl anzunehmen, dass den contrapunctischen Uebungen eine, wenn auch kurze, einleitende Lehre über die Natur der Consonanzen und Dissonanzen vorherging. Dazu konnte füglich das letzte Capitel des 1. Buchs von Fux' »Gradus ad Parnassum« benutzt werden. Allein das würde nicht hinreichend sein, jenen Zeitraum auszufüllen. Dass andere oder andersartige contrapunctische Uebungen, etwa im freien Style oder in den neuen Tongeschlechtern vorhergingen, ist bei der Vorliebe J. Haydn's für das Fuxische System und aus andern Gründen nicht denkbar. Es bleibt daher nichts übrig, als noch weiter zurückzugehen und zu vermuthen, der Unterricht bei J. Haydn habe mit der Harmonielehre und mit Generalbass-Uebungen begonnen, wobei dann wohl das System von Ph. E. Bach (vgl. die früher S. 722 mitgetheilte Note aus der Biographie von Dies) zu Grunde gelegt werden konnte.

Auf den Unterricht bei J. Haydn (und Schenk) folgte der bei Albrechtsberger, 1794—1796 oder 1797. Die vorhandenen Uebungen betreffen einfachen Contrapunct, Fuge (und Nachahmung), doppelten Contrapunct und Kanon, theils streng, theils in freier Schreibart. Seyfried stellt die von ihm herausgegebenen »Studien« so dar, als ob Alles, was darin vorkommt, dem Cursus Beethoven's bei Albrechtsberger angehörte. Ich kann wenigstens das, was er in der Vorrede und im Anhang (S. 5) sagt, nicht anders deuten und verstehen, wenngleich die Randnote zu einem Briefe von Beethoven im Anhang S. 37 dem zu widersprechen scheint. Man braucht wohl weiter keine Worte zu verlieren, um die Unverträglichkeit einer solchen Auffassung oder Darstellung mit einem Ergebniss nachzuweisen, welches nach einer genauen Durchsicht sämmtlicher handschriftlichen Vorlagen erlangt wurde, und welches darin besteht, dass nur der kleinste Theil von Seyfried's »Studien« auf Beethoven's Lehrjahre bei Albrechtsberger zurückgeführt werden kann und dass das Meiste, abgesehen von allen vorgenommenen Aenderungen, ausserhalb dieses Unterrichts liegt und andern handschriftlichen Arbeiten angehört. Eben so wenig brauchen wir hier noch auf die Beethoven beigelegten Randglossen einzugehen, mit denen das Buch Seyfried's so reich gewürzt ist. Thatsache ist, dass in allen vorliegenden und erwähnten Handschriften, welche dem Unterricht Beethoven's bei Albrechtsberger angehören oder irgendwie in Verbindung damit gebracht werden können, keine einzige von jenen »sarkastisch hingeworfenen Randglossen« Beethoven's zu finden ist, und dies ist zu verstehen sowohl überhaupt, als in Bezug auf die in Seyfried's Buch enthaltenen. Im Gegentheil kann man bei unbefangener Betrachtung der in Rede stehenden Handschriften nicht umhin, auf ein gutes Einvernehmen zwischen Lehrer und Schüler zu schliessen. Beethoven's Randbemerkungen, welche in den Studienheften bei Albrechtsberger vorkommen und die wir überall, wo es thunlich oder nöthig war, mitgetheilt haben, sind ganz anderer Art, als die von Seyfried gebrachten. Sie zeigen, dass Beethoven immer bei der Sache war und darauf einging; und bringt man sie mit andern Erscheinungen, z. B. mit den oft mehrmals ausgearbeiteten und veränderten Uebungen in Anschlag, so kann man sich kaum des Geständnisses erwehren, dass sie eher den Eindruck eines willigen, als den eines widerspenstigen Schülers machen. Wir gerathen hier allerdings einigermaassen in Widerspruch mit Ries, welcher (biogr. Notizen, S. 86) sagt, Beethoven sei als Schüler eigensinnig und selbstwollend gewesen, und dabei u. A. Albrechtsberger als Gewährsmann nennt. Sollte aber nicht Beethoven's heftige Ge-

müthsart und sein auffahrendes Wesen einigen Theil an diesem Ausspruch haben? Es wäre auch unerklärlich, was Beethoven vermögen konnte, den Unterricht bei einem Lehrer fortzusetzen, mit dem er sich, wenigstens nach Seyfried's Darstellung, so häufig in Widerspruch befand. Stand es doch in seiner Macht, jeden Augenblick abzubrechen!

Als dritte Gruppe erscheinen Beethoven's eigene, wenigstens zum Theil im Jahre 1809 entstandene Manuscripte, enthaltend Auszüge aus verschiedenen gedruckten Lehrbüchern über Generalbass, einfachen Contrapunct, Fuge, doppelten Contrapunct und Kanon. Ueber die Zusammengehörigkeit dieser Handschriften lässt im Allgemeinen ihre äussere Beschaffenheit keinen Zweifel übrig. In welcher Folge sie geschrieben wurden, kann nicht bestimmt werden; doch macht es die Natur der Sache wahrscheinlich, dass sie so niedergeschrieben wurden, wie die Gegenstände, die sie behandeln, in der Compositionslehre aufeinander folgen. Es mögen also die Schriften über Generalbass den Anfang gemacht haben. Aus früheren Ermittelungen wissen wir, dass die »Materialien zum Generalbass« im Jahre 1809 in Angriff genommen wurden. Besondere Merkmale, aus welchen man Schlüsse ziehen könnte auf die Entstehungszeit der andern, über Contrapunct, Fuge u. s. w. handelnden Hefte, haben sich nicht gefunden. Es ist aber mit Sicherheit aus der Beschaffenheit der Handschrift, aus der Gleichheit des Papiers und aus anderen äusseren Erscheinungen zu entnehmen, dass sämmtliche hierher gehörige Schriften, so zu sagen, ziemlich in Einem Zuge niedergeschrieben wurden. Man wird also wenig irren, wenn man sie sämmtlich in das Jahr 1809 versetzt und dies als ihre Entstehungszeit annimmt. Eine gleichmässige Heftung und Sonderung der Schriften je nach ihrem Inhalt scheint etwas später vorgenommen zu sein, wobei dann wohl ein Theil in Unordnung gerathen sein mag, so dass man hier und da über den Gang, den Beethoven gewollt, zweifelhaft werden kann.

Was nun Beethoven mit den Schriften gewollt und was ihre Entstehung veranlasst haben mag, das wird sich wohl schwer nachweisen lassen. Am haltbarsten erscheint uns die Ansicht, nach welcher sie vorzugsweise als eine Art Selbststudium zu betrachten sind, wobei dann nicht auszuschliessen ist, dass sie auch beim Unterricht gebraucht werden konnten und wurden. Eine solche Anwendung beim Unterricht scheint aus einem Briefe hervorzugehen, welchen Seyfried (Anhang, S. 37) mittheilt. In diesem Briefe, welcher wohl nicht vor April 1815 geschrieben sein kann, erbittet sich Beethoven den »Kirnberger« und schreibt ferner: »Ich unterrichte Jemanden eben im Contrapunct, und mein *eigenes* Manuscript hierüber habe ich unter meinem Wust von Papieren noch nicht herausfinden können.« Mochten doch auch die politischen Ereignisse, die Siege der Franzosen, ihre Annäherung und Besetzung Wiens*), einwirken, um eine Arbeit zu unternehmen, durch welche Beethoven den beständig aufregenden Eindrücken einer kriegerischen Umgebung sich zu entziehen und zugleich auch wohl ein gewisses Gefühl der Unsicherheit auf rein theoretischem Gebiet zu beschwichtigen hoffte. Schritt doch in ähnlicher Lage Zelter zur Abfassung einer Selbstbiographie und flüchtete sich Goethe zu orientalischen Studien!**) —

Wie nun aber auch die Schriften zu betrachten sein mögen und welches der Erklärungsgrund ihres Entstehens sein mag: immerhin liefern sie einen Beleg für den Ernst, mit welchem Beethoven an dem theoretischen Theile seiner Kunst sich bethätigte; sie zeigen ferner eine eigenthümliche Art des Studiums und erinnern hierin an die Art, in welcher vor Jahren in lateinischen Schulen der Unterricht in Geschichte, Geographie und andern Fächern betrieben wurde, wo nämlich die Arbeit des Schülers hauptsächlich in einem auszugweisen Abschreiben gedruckter Schul- und Lehrbücher bestand. Beethoven's Auszüge zeigen, dass er in den Lehrbüchern von Türk, Ph. E. Bach, Fux, Albrechtsberger und Kirnberger wohlbewandert war; denn wie hätte er jene machen können ohne eine genaue Kenntniss dieser? Wir würden dem Allen und den Schriften selbst vielleicht wenig oder gar keinen Werth beilegen, wenn sie von einem Andern und nicht von Beethoven herrührten. Um nun ihre Bedeutung zu ermessen, wolle man sich vergegenwärtigen, welche Stufe Beethoven zu der Zeit, als er sie in Angriff nahm, als schöpferischer Künstler inne hatte. Erschienen waren bis dahin fast alle Werke, welche die Opuszahlen 1 bis 69 tragen, darunter die ersten 6 Symphonien, 9 Streichquartette u. a. m. Componirt waren ferner, wenn auch nicht gedruckt: Christus am Oelberg, die Messe in C-dur, Leonore, die Trios Op. 70, die Phantasie mit Chor u. a. m. Gleichzeitig mögen entstanden sein: das Clavierconcert in Es-dur, die Phantasie Op. 77, die Sonate Op. 78, das Lebewohl als erster Satz der Sonate Op. 81 u. a. m. Beethoven stand also in der Mitte seiner Laufbahn, als er es unternahm, Generalbass- und Compositionslehren durchzugehen und auszuziehen und Dinge niederzuschreiben (man denke an die Bezifferung u. s. w.), welche heutiges Tages ein Lehrer anstehen würde, seinen Schülern vorzutragen. Ob nun die landläufige Fabel, welche Beethoven als einen Verächter der Theorie darstellt, namentlich der Theorie im Sinne der sogenannten alten Schule, noch oft gepredigt werden wird?

Geschieden von den zusammengehörenden Handschriften aus dem Jahre 1809 u. s. f. mögen endlich als vierte Gruppe die zerstreuten Blätter aus verschiedenen Zeiten zu betrachten sein. Sie beziehen sich auf Nachahmung, Fuge, doppelten Contrapunct, Instrumentation u. dgl. und sind, wenn auch ihre Zahl weit geringer ist als die der vorigen Gruppe, wiederum ein Beweis von dem Antheil, den Beethoven an der Theorie nahm.

Schliesslich müssen wir nochmals auf Seyfried zurückkommen. Wenn man sich über sein Buch aussprechen und ein Urtheil abgeben soll, so sieht man sich den bisherigen Ansichten gegenüber in einer eigenen Lage. Einerseits kann man der Ansicht Schindler's und Anderer, das Buch sei untergeschoben, also unecht, nicht beitreten; andererseits kann man es nicht für das nehmen, wofür es von Seyfried ausgegeben wird: man kann nicht sagen, es sei echt. Jene dem Werke Seyfried's beigelegte Unterschiebung gründet sich (vgl. Schindler's Biographie 3. Aufl. II. S. 308 ff.) auf die blosse Voraussetzung und Meinung, es könne bei der Abfassung nichts Authentisches, nichts von Beethoven's Hand Herrührendes vorgelegen haben, und könne Seyfried's Buch an sich kaum etwas anderes sein, als eine Zusammenstoppelung und Abschreiberei aus verschiedenen gedruckten Lehrbüchern. Eine solche Ansicht ist falsch; denn unter allen Umständen kann man dem Buche Seyfried's authentische Vorlagen nicht absprechen.

*) Napoleon besetzte Wien den 13. Mai 1809.

**) — »Hier muss ich noch einer Eigenthümlichkeit meiner Handlungsweise gedenken. Wie sich in der politischen Welt irgend ein ungeheures Bedrohliches hervorthat, so warf ich mich eigensinnig auf das Entfernteste. Dahin ist denn zu rechnen, dass ich von meiner Rückkehr aus Carlsbad an mich mit ernstlichstem Studium dem Chinesischen Reich widmete.« — Goethe, Annalen, 1813.

Seyfried hatte gar nicht nöthig, irgend ein gedrucktes Lehrbuch herzunehmen, fand er doch Alles, was er brauchte, handschriftlich vor. Es ist sogar sehr wahrscheinlich, dass er sich nicht einmal die Mühe gegeben, die Quellen, aus denen Beethoven geschöpft, überall aufzusuchen; den Entdeckungen, welche er dann gemacht, würden wir es wahrscheinlich zu verdanken haben, wenn die Auszüge aus Ph. E. Bach, Kirnberger u. s. w. in eben dem Grade verändert worden wären, wie die aus dem wohlbekannten Albrechtsberger.

Nun ist aber eine andere Frage aufzuwerfen. Es ist die Frage: wie hat Seyfried seine Vorlagen benutzt? Ist es wahr und kann das wahr sein, was er in der Vorrede sagt, wo es nämlich heisst: — »Diese Studien des unvergesslichen Tonmeisters sind ein viel zu unschätzbares Vermächtniss, als dass man es hätte wagen dürfen, auch nur das allergeringste darinnen zu verändern. Ich habe mich demnach vielmehr mit der gewissenhaftesten Treue bemüht, alles genau, und also geordnet zu geben, wie ich es vorfand; ja selbst des Autors eigene Worte und Ausdrücke grösstentheils beibehalten« — (?!) Diese Erklärung Seyfried's ist so bestimmt abgefasst, dass nur zweierlei Auffassungen dabei möglich und denkbar sind: entweder man muss sie, allen andern Erscheinungen gegenüber, für durchaus wahr halten; oder man muss sie, auf Grund unserer bisherigen Mittheilungen, für unwahr erklären. Im ersten Fall muss man auch Seyfried's Buch, so wie es gedruckt vor uns liegt, durchaus für echt halten. Dann müssen wir aber bekennen, dass wir von dem Material, welches er als Vorlage benutzte, nicht die geringste Kenntniss haben; wir müssen glauben oder annehmen, es sei in Verlust gerathen; ferner müssen wir erklären, dass die sämmtlichen uns vorliegenden Handschriften nicht die von Seyfried benutzten sein können. Es ist das gar nicht zu viel gesagt, wenn man jener Versicherung Seyfried's die Erscheinungen entgegenhält, welche damit unvereinbar sind. Die Erscheinungen, welche hier gemeint sind, werden dem Leser wohlbekannte Dinge sein, welcher sich die Mühe genommen, Seyfried's Buch nach unsern Angaben einer Vergleichung zu unterziehen. Hier mag denn zuerst die Thatsache angeführt werden, dass in Seyfried's Buch wohl kaum eine Seite zu bezeichnen ist, welche textlich genau mit unsern Vorlagen übereinstimmte und von der man sagen könnte, es seien hier »des Autors*) eigene Worte und Ausdrücke grösstentheils beibehalten.« Ueberall und bei jedem Schritt stösst man auf andere Wörter, auf Abweichungen in der Wortfügung u. s. w. Hätte Seyfried gesagt, er habe des Autors eigene Worte und Ausdrücke grösstentheils verändert, so wäre weder an solcher Erklärung, noch daran zu zweifeln, dass unsere Vorlagen auch die seinigen waren. Ferner wird man, ausgenommen die Generalbasslehre und ganz abgesehen von der mangelnden wörtlichen Uebereinstimmung, kein Capitel finden, welches, in seinem Zusammenhang betrachtet, sich ebenso und in gleicher Ordnung oder Zusammenstellung in den uns vorliegenden Handschriften wiederfände, und bei dem sich sagen liesse, es sei Seyfried's Bemühung erkennbar, alles »also geordnet zu geben«, wie er es dort vorgefunden. Zu diesen Erscheinungen treten noch die Abweichungen in vielen Notenbeispielen und die in den Handschriften fehlenden, Beethoven in den Mund gelegten Randglossen. Kurz, man mag nun die Sache betrachten wie man will, hier oder da gerathen unsere Vorlagen mit dem, was Seyfried in der Vorrede sagt, in Widerspruch. Eines ist mit dem andern nicht in Einklang zu bringen. Sind nun unsere Vorlagen nicht die von Seyfried benutzten, so sind wir auch nicht in der Lage, daraus die Echtheit oder Unechtheit seines Buches beweisen zu können; wir sind sogar zu einer solchen Beweisführung weder berechtigt noch verpflichtet.

(Schluss folgt.)

*) Das Wort »Autor« kann sich hier doch nur auf Beethoven beziehen.

Recensionen.

Musik für Chor und Orchester.

R. Schumann. Neujahrslied von Friedr. Rückert. Op. 144 (Nr. 9 der nachgelassenen Werke). Leipzig und Winterthur, Rieter-Biedermann. Preise: Partitur 4 Thlr. 10 Ngr., Clavierauszug 2 Thlr. 10 Ngr., Orchesterstimmen 3 Thlr. 20 Ngr., Chorstimmen 1 Thlr. 10 Ngr.

S. B. Wir konnten in unserem Bericht über dieses im Neujahrsconcert des Gewandhauses zum ersten Mal in Leipzig aufgeführte Werk Schumann's ihm jene Aufmerksamkeit nicht schenken, die es, als eines der besten unter den nachgelassenen des Meisters, wohl verdient. Denn wenn es auch an melodischer Fülle und Mannigfaltigkeit, wie an Klarheit der Form nicht an frühere chorische Productionen des Componisten heranreicht, so unterscheidet es sich doch vortheilhaft von den noch späteren, namentlich den Balladen, wo die Krankhaftigkeit sich sowohl in der Wahl der Gedichte, wie in ihrer Behandlung und in der ganzen musikalischen Erfindung zu sehr bemerklich macht, als dass ein mehr als momentanes Interesse auch für den sich daran knüpfen könnte, der Schumann'sche Musik sonst liebt und schätzt.

Das Gedicht des vorliegenden Musikwerkes gab Schumann glücklicherweise keine Gelegenheit zu jener Vermischung des Lyrischen und Epischen, die uns in vielen seiner Gesangswerke stört. Es enthält einfach Betrachtungen über das scheidende und das anbrechende Jahr, welche beide mit Fürsten verglichen werden, deren einer das Scepter niederlegt, während der andere es ergreift. Die Betrachtungen selbst scheinen sich auf bestimmte Zeitverhältnisse zu beziehen, sind aber doch nicht so scharf ausgedrückt, dass das Lied nicht auf jedes Neujahrsfest passen könnte, wo die Welt nicht gerade in tiefem ungestörten Frieden sich befindet. Die einzelnen Gedanken des Dichters geben dem Musiker und seiner Phantasie hinlänglich bestimmte Bilder, die, ohne Gefahr abstrus zu werden, ihn zu musikalischen Gedanken anregen. Hinderlich für den Musiker ist nur die absolute Einförmigkeit des Metrums (4füssige Daktylen, oder vielmehr Amphibrachen), die durch das ganze Gedicht geht, die aber gleichwohl Schumann noch ziemlich bewältigt hat, so dass man der Musik nicht zu viel davon anmerkt, obgleich der gerade Takt durchaus herrscht und nirgend ein dreitheiliger zum Vorschein kommt, was bei noch grösserer Länge des Stücks unfehlbar hätte zur Monotonie führen müssen.

Schumann hat nun die Sache wesentlich für einen Solosänger (Bass) und Chor behandelt. Es kommen wohl auch andere Solostimmen vor, doch sind diese mehr untergeordnet. Die zwölf 4zeiligen Strophen, denen sich noch die ersten Zeilen des Kirchenliedes »Nun danket Alle Gott« anschliessen, sind in 7 Musiknummern untergebracht, die untereinander meist zusammenhängen und sich nur im melodischen Inhalt, in Behandlung, Instrumentation u. s. w.

unterscheiden. Nr. 1 ist ein Basssolo, das in der Mitte vom Chor in zwei Theile getrennt ist, so dass dieser den Mittelsatz bildet. Nr. 2 ein Duo für Sopran- und Alt-Solo, das uns, wie wir gleich bemerken wollen, etwas leierig erscheint. Es hätte hier mehr geschehen dürfen, um den beiden Solo-Stimmen gerecht zu werden. Nr. 3 ein kräftiger Chorsatz; Nr. 4 Bass-Recitativ und ein malender Chorsatz; Nr. 5 wieder ein Chorsatz, fugirt gehalten; auch Nr. 6, von feierlichem Charakter und ebenso Nr. 7, in feurigem Zug mit der Choralmelodie des genannten Kirchenliedes, sind vorwiegend chorisch. Die Solo-Bassstimme lässt sich gegen Ende nur mehr in einzelnen Anrufungen hören und tritt in den Hintergrund vor den Chören.

Was sich nicht leicht in Worten wiedergeben lässt, ist ein gewisser Grundton, den Schumann in dem Werke anschlägt, und der, uns wenigstens, einen besondern Eindruck macht. Eine gewisse »Neujahrsstimmung«, ernst, feierlich, doch kräftig und lebendig zugleich, ja scharf wie Nordwind, spricht sich in den langsamen Marschrhythmen, der Tonart (Es-dur), den eigenthümlich geformten Melodien und in der ebenso eigenthümlich behandelten Orchestrirung aus. Letztere erhält ein besonderes Gepräge durch 4stimmigen Posaunensatz (1 Alt-, 2 Tenor- und Bassposaune), dann durch die gleich zu Anfang in tiefer Lage beweglich auftretenden Violoncells.

Das Ganze hat frischen Zug und Schumann's Talent für malenden Ausdruck zeigt sich in diesem Opus wieder in evidenter Weise. Gleich die erste Strophe des Gedichts:

»Mit eherner Zunge da ruft es: Gebt Acht:
Ein Jahr ist im Schwunge zu Ende gebracht«

erhält durch die Musik einen gewissen »ehernen« Charakter. Man vergleiche ferner in derselben Nummer den eigenthümlich ungewissen Ton, mit welchem die Frauenstimmen Seite 11 der Partitur die Worte bringen: »Was führst du im Schilde«; oder in Nr. 4 die Schilderung der im Geiste geschauten zukünftigen Ereignisse (»In dunkelen Zügen, in flammender Gluth«) durch pianissimo in tiefster Lage auf- und abrollende Violoncell-Passagen, durch Tonart (D-moll) und durch einen Chorsatz von eigenthümlichster Beschaffenheit; — besonders aber Nr. 5 mit dem fugirten, durch pianissimo und Pausen auf dem Moment des Niederschlags wie verhaltener Grimm klingenden Satz: »Lernt Sicheln zu schleifen, noch eh' wir's bedürfen.« Hier erkennt man durchaus Schumann aus seiner besten Periode wieder. Bei andern Stellen ist das freilich weniger der Fall, wie z. B. bei dem Duo Nr. 2, und auch bei dem Schlusschor mit Choral. Die Melodie des letzteren läuft so ziemlich ohne inneren Zusammenhang neben der übrigen Musik hin, und wird unserem Gefühle nach dadurch sogar herabgewürdigt, dass der Componist die Choralzeilen so rasch nacheinander abmacht, als wolle er nur darüber hinwegkommen; je vier Takte zwischen denselben wären das Mindeste gewesen, um die Melodie gehörig abzuheben und in breiter Majestät auftreten zu lassen. Kännte man Bach's Bearbeitungen von Chorälen nicht, so liesse sich vielleicht milder urtheilen; aber Schumann ruft selbst durch ähnliche Behandlungsweise die Erinnerung und den Vergleich mit Bach wach, der nur zu seinem Nachtheil ausfallen kann.

Die Cantate, wenn wir das Werk so nennen dürfen, eignet sich übrigens für den Concertvortrag sehr gut und kann den Vereinen nur warm empfohlen werden.

Musikleben in München.

ɞ Wenn wir im vorjährigen Bericht über das Münchener Musikleben beklagen mussten, dass dieses an Productivität und Rührigkeit noch immer den Vergleich mit anderen, theilweise kleineren deutschen Städten nicht aushalten könne und dass der Grund hiervon hauptsächlich im Mangel an Theilnahme von Seiten des zahlungsfähigen Publikums zu suchen sei, so bedauern wir heuer nicht nur dasselbe Lied anstimmen, sondern sogar gestehen zu müssen, dass der Concertbesuch im Vergleich mit dem vorigen Jahr entschieden abgenommen hat. Schon ging das Gerücht, dass die musikalische Akademie ihre Abonnementconcerte für die Fastensaison einstellen wollte, nachdem der Ertrag der 5 ersten Concerte vielleicht kaum zur Deckung des noch vom zweiten Münchener Musikfest restirenden Deficits ausreichte. Gottlob ist es doch nur ein Gerücht, sonst sänke unsere Residenzstadt mit ihrer Musikpflege sofort auf den Standpunkt unserer Provinzstädte herab. Denn diese Corporation ist nun einmal die tonangebende, der Kern unserer Musiker; ohne sie sind Aufführungen grosser Orchesterwerke unmöglich. In ihrem ersten Concert (ausser Abonnement am Allerheiligen, dem Tage, an welchem sonst Oratorien aufgeführt wurden, die aber jetzt zu den unerschwinglichen Dingen gehören), hörten wir in der 1. Abtheilung das Finale aus Mendelssohn's »Loreley« (Leonore: Frau Diez), welches uns wieder einmal das Bedauern rege machte, dass Mendelssohn diese Oper nicht vollendet hat; darauf die bekannte Motette von Christ. Bach »Ich lasse dich nicht, du segnest mich denn«; eine namentlich in ihrem homophonen Theil himmlische Composition, und Beethoven's lange nicht mehr gehörte Phantasie für Clavier, Chor, Orchester und Solostimmen. Die letztern wurden von Damen und Herren des kgl. Hoftheaters, der Clavierpart von Herrn Bärmann jun. entsprechend vorgetragen. Für die Wahl dieses reizenden, in allen Theilen Beethoven's würdigen Stückes danken wir Lachner um so mehr, als er sie dem späteren Riesenwerk, der 9. Symphonie, vorangehen liess, zu dem es sich unseres Bedünkens verhält, wie der Embryo zur reifgebornen Frucht. Und nun das Riesenwerk selbst, das immer neue Wunder vor das erstaunte Ohr führt, und zwar in einer Ausführung, welche in der That nichts zu wünschen liess — es war ein schöner Abend, den wir nur leider in einer verhältnissmässig kleinen Gesellschaft genossen; denn selbst dieses Programm hatte nicht mehr Leute angezogen, als die Akademie von einem »langweiligen« Oratorium befürchtet haben mochte. — Die Symphonien, welche uns die nun folgenden Abonnement-Concerte brachten, waren folgende: 1) A-moll von Mendelssohn; 2) B-dur von Rob. Schumann; 3) D-dur (ohne Menuett) von Mozart; 4) C-moll von Beethoven. An Ouvertüren kamen die zu »Faniska« von Cherubini, zu »Coriolan« von Beethoven, zu »Ruy-Blas« von Mendelssohn, zu »Macbeth« von Chelard und Festouvertüre in C von Beethoven. Ausserdem wurden wir im zweiten Concert zum Schluss mit einem Marsch aus »Faust« von Berlioz überrascht. Dieses Curiosum, worin das bekannte Ragozi-Thema (wir kennen diese Faust-Musik nicht und wissen nicht, welchem Zusammenhang der Ragozimarsch die Ehre seiner Verwendung dankt) auf überraffinirte Weise mit unerhörtem Lärm auf- und abgepeitscht ist, dürfte allein schon einen Aufschluss über die musikalische Constitution des französischen Phantasten geben. Wir können eine Richtung, welche mit Vernachlässigung von Geist und Gemüth ausschliesslich nur nach materiellem Effekt ringt, nur als verwerflich erklären. Die Symphonie in B von Schumann, wohl erst zum zweiten Mal vorgeführt, gefiel diesmal allgemein, und man sah nur einige alte Herren, welche sich nun einmal mit Schumann's Romantik absolut nicht mehr vertraut machen können, etwas mürrisch die Köpfe schütteln. In der That ist bei dieser jugendfrischen und durchaus klaren

Schöpfung nur das Eine zu bedauern, dass die Wirkung des wunderbaren Adagio durch das Anhängen des Scherzo, dessen Trio nicht gleichen Werth beanspruchen dürfte, abgeschwächt wird. Der reizende Schlusssatz versöhnt jedoch wieder vollkommen. Was die Aufführung belangt, so wäre hin und wieder eine grössere Reinheit in dem allerdings nicht gerade zur Bequemlichkeit der Spieler eingerichteten Geigensatz zu wünschen gewesen, auch fühlte man, abgesehen von solchen (schliesslich weniger erheblichen) technischen Mängeln, deren Ausgleichung nur das Ergebniss einer öfteren sorgfältigen Feile sein könnte, dem Ganzen an, dass der Einzelne im Genius des Werkes noch nicht aufgegangen war, wie dies oft bei Beethoven'schen Symphonien so erfreulich sich kund giebt. Als eine sehr gelungene, theilweise meisterhafte Leistung unseres Orchesters können wir diesmal die Aufführung der Mendelssohn'schen Symphonie in A-moll bezeichnen; insbesondere glänzte Bärmann's Clarinette in dem reizenden Scherzo. Diese Symphonie behauptet hier noch immer ihre volle Zugkraft. Von eingereihten Gesangsstücken sind nur wenige interessant. Darunter sind zu erwähnen: 2 fünfstimmige Gesänge von Thomas Morley (componirt im Jahre 1595), welche auffallender Weise von Solostimmen gesungen wurden, da sie doch auf den ersten Blick für Chor berechnet scheinen (dies bestätigte sich alsbald in einem Concert des Oratorienvereins, wo sie im Chor herrlich zur Geltung kamen) und eine riesige Bassarie von Mozart, vermuthlich für den Sänger des Osmin geschrieben, ein Virtuosenstück, welches trotz mancher ächt Mozart'schen, unsterblichen Stellen mit seinen jetzt barok gewordenen Sprüngen und Läufern weder dem Sänger, Herrn Bausewein, der sich übrigens alle Mühe gab, noch dem Publikum zu munden schien. Zwei Schumann'sche Lieder hatten das Unglück, durch gänzlich poësielosen Vortrag von Frl. v. Edelsberg zu Grabe getragen zu werden. Neue Erscheinungen auf unserm Concertboden waren: Ein Frl. Cresc. Meyer, eine musikalisch talentvolle und mit einer hübschen Stimme begabte Sopranistin, und ein neuengagirtes Mitglied unserer Capelle, Violinist Brückner, der als gute Acquisition zu bezeichnen ist. Ausserdem trat als Gast Fräul. Kathinka Phrym, eine junge Griechin, bisher Schülerin des Herrn Evers in Graz, mit einem Concert von Chopin (einer minder bedeutenden Schöpfung dieses sonst so geistvollen Autors), einem Stückchen aus Schubert's *»moments musicals«* und dem »Spinnerlied« von Mendelssohn auf; in Allem überraschte sie durch Feinheit der Auffassung und eine unnachahmliche Zierlichkeit des Anschlags. Wir möchten diesem Talent das Prognostikon einer bedeutenden Zukunft stellen.

(Schluss folgt.)

Berichte.

Wien. ✕ Offenbach's »Rhein-Nixen« haben die Feuerprobe — oder vielmehr Wasserprobe — ihrer Lebensfähigkeit bereits überstanden. Die »grosse romantische« Oper, deren Grösse aber nur in der langen Zeitdauer, und deren Romantik in einem abgeschmackten, von Widersprüchen und Unnatürlichkeiten wimmelnden Sujet mit eingewebenem Elfenreigen besteht, übt auf das Publikum eine entschiedene Anziehungskraft aus und verschafft der Theaterkasse bei ausverkauftem Hause erwünschte Einnahmen. Einen nicht geringen Antheil daran mag freilich die scenische Ausstattung haben, die besonders im zweiten Akt dem Schaulustigen eine seltene Augenweide bereitet. Die Musik, mit welcher Jakob Offenbach das Nuitter-Wolzogen'sche Textbuch umkleidet hat, theilt sich in jenes sattsam bekannte Operettengenre, als dessen Erfinder und fortzeugender Repräsentant der Componist des eben wieder (im Karltheater) neu zur Aufführung gelangten »Signor Fagotto« ein nur zu weites Terrain bereits gewonnen hat, und in Anläufe nach den Formen der grossen Oper (durchweg in Meyerbeer'schem Styl), die aber nur bei ein Paar Männerchören zu einem glücklichen Resultat führen. Die Einzelgesänge (Arien, Balladen und die unvermeidlichen Trinklieder) sind coupletartig behandelt und zum Theil glücklich erfunden. Bedeutende Ensemblestücke, mächtig wirkende Finales, wie solcher die grosse Oper kaum entrathen kann, fehlen charakteristischer Weise in den »Rheinnixen« gänzlich, die Instrumentation ist fein und sorgfältig behandelt, und es fehlt ihr nicht an einzelnen geistreichen Zügen; sie schlägt aber jedesmal in das Gesuchte und Bizarre um, so oft es dem Componisten darum zu thun ist, auf das »Grosse« loszuarbeiten. Im Ganzen hat die Musik einen ausgesprochen französischen Charakter, nur hie und da lässt sich ein leiser Anhauch deutscher Weise verspüren. Der gelungenste der drei Akte ist der zweite (Scene im Elfenhain), dessen musikalische Wiedergabe mindestens als eine reizende bezeichnet werden muss. Der erste Akt leidet an einigen Längen, der dritte nährt sich hauptsächlich von Reminiscenzen des ersten Aktes, welche hier auf geschickte Weise in wenig veränderter Form wiedergebracht werden. Der unläugbare Erfolg der »Rheinnixen« (für welche Offenbach ein Honorar von 6000 fl. erhielt) soll die Direction des Operntheaters bestimmt haben, bei Offenbach zwei neue zu bestellen (!), welcher Aufforderung der unglaublich fruchtbare Tonsetzer ohne Zweifel entsprechen wird. — Im zweiten philharmonischen Concert fand eine Symphonie (in B) von Haydn enthusiastische Aufnahme, der letzte Satz musste wiederholt werden. — Das dritte Gesellschaftsconcert brachte eine Symphonie von Haydn (in D) und Mendelssohn's »Lobgesang«. — Nach Ernst Pauer's Abgang von Wien, der noch in einem philharmonischen Concerte das Es-Concert von Beethoven schön und unter verdientem Beifall vortrug, producirte sich Carl Tausig, ein Claviervirtuose, dem, was Kraft, Ausdauer, Gedächtnissstärke und technische Bravour anbelangt, derzeit kaum ein anderer an die Seite gestellt werden dürfte. Auch Franz Bendel aus Prag, ein »solider« Clavierspieler, concertirt gegenwärtig mit Erfolg, und Derffel aus London, der zu längerem Aufenthalte hier verweilt, wird seine Gaben nicht vorenthalten. — Hellmesberger hat seinen Quartettencyklus geschlossen. Das prächtige Cmoll-Concert für 2 Claviere von S. Bach, als Novität in seiner letzten Soirée vorgetragen, fand ungetheilten Beifall.

Frankfurt a. M. *DL.* Im siebenten Concert brachte das Museum die »Eroica« und Schumann's Ouvertüre zu »Genoveva«; letztere, obwohl recht gut ausgeführt, vermochte unser Publikum, das immer noch zähe gegen Schumann's Orchesterwerke ist, nicht zu erwärmen. Ebensowenig gelang dies der Sängerin des Abends, Frl. v. Edelsberg aus München. Der Pianist Wallenstein dagegen erntete mit einem Mozart'schen Concerte und Chopin'schen Solostücken den verdienten Beifall in reichem Maasse. — Aus dem achten Concerte, in welchem Frl. Orgeni aus Baden sang und der Violoncellist Cossmann spielte, wüsste ich Nichts hervorzuheben, als die A moll-Symphonie von Mendelssohn und die Coriolan-Ouvertüre; selbst die letztere schien einem Theil der Hörer zu hoch. — Das bedeutendste musikalische Ereigniss des verflossenen Monats war die Aufführung des Bach'schen Weihnachtsoratoriums durch den Rühl'schen Verein. Der Eindruck des Werkes kann nicht jener über allen Zweifel erhabene sein, wie bei der Matthäuspassion, der hohen Messe u. v. A. Man merkt nur zu wohl die Verschiedenheit des Styls, da bekanntlich manche der Nummern weltlichen Ursprungs sind. Dabei enthält es aber des Interessanten so Viel und namentlich in den Chorälen so ächt Bachische Herrlichkeit, dass es nothwendig zu Gehör gebracht werden muss.

Von den 6 Cantaten, aus welchen dies sogenannte Oratorium besteht, brachte der Rühl'sche Verein die drei ersten; der Cäcilien-Verein hat vor mehreren Jahren deren vier gegeben; die fünfte und sechste sind bei uns noch nie gehört, und ich will hoffen, Herr Dir. Friederich werde sich für's nächste Jahr den Ruhm nicht entgehen lassen, uns auch diese vorzuführen.

Die fünfte Quartettsoirée des Hrn. Straus und Genossen begann mit Beethoven's Trio in C-moll Op. 9, dem sich ein Quartett von Boccherini und ein Quintett von Mendelssohn anschloss; die beabsichtigte Steigerung ward aber nicht erreicht. Das Beethoven'sche Werk erdrückte die Gefährten. Eines der schönsten Programme war das sechste und letzte. Auf das zarte, im schönsten Sinne moderne Quartett in F von Schumann, Op. 41, folgte das wuchtige Amoll-Concert für Violine von S. Bach und den Beschluss des Ganzen machte das Quintett in C von Mozart.

Herrn Henkel's dritte Matinée enthielt u. A. auch das Mozart'sche Clavierquintett mit Blasinstrumenten, das man hier selten in seiner Urgestalt hört. — Eine Reihe von Concerten einzelner Künstler muss ich, bei der Ihren Correspondenten neuerdings anempfohlenen Kürze, unerwähnt lassen. Nicht einmal auf den Violinisten Steffen Mayrhofer aus Wien darf ich mich näher einlassen, und doch war seine *Grand* (sic!) *Fantaisie* laut Programm sogar »gewidmet und gewürdigt der Allerhöchsten Annahme von Sr. Majestät dem Kaiser von Oesterreich.«

Am letzten Januar hörten wir denn die Carlotta Patti. Das wahre Element dieser Sängerin ist diejenige Region, in welche sich andere Menschen nur ausnahmsweise versteigen. In der dreigestrichenen Oktave macht sie Triller, Staccato u. dgl. mit einer Leichtigkeit, von der ich zuvor keinen Begriff hatte. Im Uebrigen ist ihre Schule keineswegs fertig: namentlich fehlt noch die Ausgleichung der Register; in der eingestrichenen Oktave mangelt sowohl der Schmelz der Stimme, als die Sicherheit der Coloratur. Ueber Vortrag war nicht viel zu urtheilen, da sie lauter unbedeutende Sachen sang. Alfred Jaell spielte Bravoursachen, Laub desgleichen. Zur Eröffnung wurde die Kreutzer-Sonate heruntergerast. Das ganze Concert hatte etwas so Unkünstlerisches, dass ich nicht begreife, wie ein Künstler wie Laub sich dazu hergeben mochte.

Freiberg i. S. *R. M.* Das am 4. Februar in der hiesigen Phönix-Gesellschaft stattgefundene Concert giebt uns Veranlassung zu einem erfreulichen musikalischen Bericht aus unserer Stadt. Dasselbe war ausser der Reihe veranstaltet worden, um Herrn Pianisten Theodor Scharffenberg aus Meiningen Gelegenheit zu geben, sich hier hören zu lassen.

Herr Scharffenberg hatte ein gewissermaassen historisches Programm gewählt, und schon durch die Wahl eines Theiles der Compositionen selbst den Beweis geliefert, dass er nicht zu den Virtuosen gewöhnlichen Schlages gehört. Er spielte: Präludium und Fuge (A-moll) von S. Bach, Phantasie C-moll (mit den Arpeggien) von Mozart, Sonate C-dur (Op. 53) von Beethoven, Campanella von Taubert, 2 Etuden von Henselt, Schillermarsch von Meyerbeer und Liszt. Sein Spiel hat uns einen ausserordentlichen Eindruck gemacht. Zu brillantester Technik gesellt sich ein schöner Anschlag und tiefe, durchgeistigte Auffassung. Herr Scharffenberg ist nicht nur ein vorzüglicher Clavierspieler, sondern auch ein ausgezeichneter Musiker. So gelang es ihm, die Bach'sche Fuge zu einer Geltung zu bringen, dass sie auch bei Laien einen tiefen Eindruck machen musste; die Zartheit der tiefpoetischen Mozart'schen Phantasie kam zu vollster Entfaltung; wahrhaft hinreissend war jedoch der Vortrag der Beethoven'schen Sonate und möchten wir diese als die Krone des Abends bezeichnen. Taubert's Campanella bildete einen wohlthuenden Uebergang zur Salonmusik. Uns wäre an Stelle der beiden Henselt'schen Etuden (darunter die etwas sehr bekannte »*si oiseau étais*«) andere Vertreter des Modernen, wenn es doch einmal da sein sollte, lieber gewesen (Chopin, Schumann, Heller). Die gehörten boten wenigstens Gelegenheit, die meisterhafte Technik des Vortragenden kennen zu lernen.

Das Concert wurde unterstützt durch Gesangsvorträge unseres trefflichen Baritonisten Hrn. Musikdirector Th. Eckhardt. Er sang eine Arie aus »Samson« und 2 prächtige Lieder von Schubert und Schumann. Wahl und Ausführung trugen wesentlich dazu bei, dies Concert zu einem Lichtpunkte in unserer musikalischen Oede zu machen.

Leipzig, 29. Febr. *S. B.* In der vorigen Woche war wegen des Busstages, wie man sich hier lakonisch ausdrückt, »kein Gewandhaus«. Dagegen haben wir noch einen etwas näheren Bericht über die Aufführung des »Elias« nachzutragen (vergl. die Notiz in der vorigen Nummer). Der wohlthätige Zweck, den diese Aufführung verfolgte und wohl auch erreichte, macht eine eigentliche Kritik unthunlich und wir können nur hervorheben, was besonders lobenswerth erscheint. Das Ganze ging unter Hrn. v. Bernuth's Leitung präcis und ziemlich fein zusammen, die Mehrzahl der Tempi war gut getroffen. Die Solosänger entledigten sich ihrer Aufgabe durchaus mit Liebe und grösstentheils in gelungener Weise. Besonders hervorzuheben ist die Leistung der Sopranistin Frl. Wigand, die diesmal auch strengeren Forderungen in überraschender Weise genügte. So auch Herr Schild (Tenor), der abermals gegen das Vorjahr Fortschritte gemacht zu haben schien. Hr. Hill war für uns eine neue und erfreuliche Bekanntschaft. Schöne Stimme, intelligente Auffassung zeichnen ihn aus. Nur zwei Dinge störten in der sonst trefflichen Leistung: Einmal sinkt Herr Hill im Piano nicht selten in der Intonation, und zweitens wird sein Ansatz, wenn er in Affekt kommt, zuweilen etwas bellend oder stossend, also unschön. Wir zweifeln nicht, dass Herr Hill diese Mängel noch abstellen kann, sobald er nur zur Einsicht darüber gelangt ist. — Für die Wahl des »Elias« kann man insofern nur danken, als dieses Werk in Leipzig seit einer Reihe von Jahren nicht aufgeführt worden ist. Doch erlauben wir uns die Leitung der »Singakademie« darauf aufmerksam zu machen, dass sie sich in einem etwas bequemen Fahrwasser hält. Wo sind die für ein Gesangsinstitut doch in erster Linie stehenden Meister Händel und Bach in ihrem Repertoir geblieben? Haydn und Mendelssohn, Beethoven und Cherubini sind gewiss treffliche, ja ausgezeichnete Namen. Eine Singakademie aber, welche diese ausschliesslich pflegt, zieht sich den Vorwurf der Bequemlichkeit zu. Hoffen wir, dass die Zukunft von grösserer Rührigkeit Zeugniss ablege. — Schliesslich noch die Bemerkung, dass die vierfach getheilte Thomaskirche (Hauptschiff, zwei Seitenschiffe, Altarplatz) sich bei mässiger Chorbesetzung und vielem Blech abermals zur Aufführung von Oratorien nicht sonderlich geeignet erwies. So vernahm man z. B. auf dem Altarplatz vom Chor häufig (namentlich im Forte) Nichts, das Ganze aber klang gebrochen, wie aus der Ferne oder aus einem Nebensaale. Leipzig kann stolz sein auf seine Instrumental-Musik; aber zu dem Ruhme vollwichtiger Vertretung der ersten Kunstgattungen wird es erst gelangen, wenn es sich einen grossen Concertsaal gebaut haben wird. An Mitteln fehlt es nicht, wohl aber an vermögenden Persönlichkeiten, welche in kräftiger Weise die Initiative ergriffen. *)

Am Busstag selbst (26. Februar) veranstaltete der Riedel'-

*) Eine Darstellung der Phasen einer andern Saalbau-Geschichte, z. B. in Frankfurt a. M., wäre in d. Bl. erwünscht und würde mancherlei Anknüpfungspunkte bieten. D. Red.

sche Verein ebenfalls in der Thomaskirche eine geistliche Musikaufführung, in welcher das bekannte, bereits der Verfallzeit italienischer Kirchenmusik angehörende *De profundis* von Clari (geb. 1669) und S. Bach's Magnificat, gleich darauf »Christnacht« von — H. v. Bronsart und zum Schluss ein »Heilig« von Em. Bach zu Gehör kamen. Die Hauptnummer war natürlich S. Bach's Magnificat, auf welches besonders aufmerksam gemacht, und welches für Aufführungen zweckmässig eingerichtet zu haben unbestritten R. Franz' Verdienst ist. Da von diesem an grossartigen Intentionen und prachtvollen Wirkungen reichen Tonwerke schon mehrfach in d. Bl. die Rede war, so können wir uns darauf beschränken, über die diesmalige Aufführung Einiges zu bemerken. Herr Riedel hatte seinen Chor sichtlich mit grossem Fleiss einstudirt. Was das Uebrige betrifft, so kann man wohl sagen, dass es den Eindruck einer Leseprobe machte. In unserer inneren Vorstellung lebt das Werk vielfach anders, als man es hier zu hören bekam; namentlich fanden wir das Orchester noch gar zu wenig in den Geist der Sache eingedrungen. Theils fieberhafte Unruhe, theils ausdrucksloses Herunterspielen waren beinahe die vorwiegenden Charakterzüge desselben und man weiss, was das bei S. Bach sagen will, der keinen Ton schrieb, der schlechthin bedeutungslos genannt werden kann. Die Vertretung der Solopartien konnte im Ganzen nur mässigen Anforderungen genügen. Die Orgel stimmte zu tief gegen das Orchester und wurde wie gewöhnlich mit möglichst viel 16′ im Manual und mit Pedalkoppel an Stellen gespielt, wo der Bass nur als solcher erscheinen sollte (z. B. im Anfang des »Gloria«). Immerhin bleibt dem Riedel'schen Verein das Verdienst, Bach's Werk in Leipzig einem grösseren Kreise vermittelt zu haben und wir sind auch keineswegs so ungerecht, aus jenen Unvollkommenheiten dem Director dieser Anstalt einen Vorwurf zu machen. Bach erhebt unendliche Anforderungen an seine Darsteller, und um diesen gerecht zu werden, reichen ein paar ohnehin kostspielige Orchesterproben nicht aus. Bei späteren Aufführungen wird es gewiss gelingen, der Sache näher zu kommen, wenn Herr Riedel die Mängel der diesmaligen scharf aufgefasst hat und im Stande ist, dem Orchester künftig eine tiefere Auffassung beizubringen. — Ueber die Bronsart'sche »Christnacht« (das ist nun die dritte Composition des ziemlich flachen Platen'schen Gedichts: Hiller und Gade sind vorausgegangen) können wir bei dem besten Willen nichts Erfreuliches berichten. Der Anfang zwar erregte Interesse und überraschte durch schöne Klangwirkung. Später aber trat eine Monotonie ein, die bei der übermässigen Länge des Werks noch abspannender wirkte. Die Composition ist eine Zusammensetzung von R. Wagner'schen u. a. Phrasen; die Harmonie, oft eine Nachahmung alter Kirchentonarten, häufig gezwungen und unschön; das Ganze ohne musikalische Logik, feste Gedanken und Formen. Das Em. Bach'sche »Heilig« enthält ausserordentlich grosse und freie Züge und eine gelegentliche Wiederholung für frischere Stimmung wäre nur erwünscht.

Die dritte Abendunterhaltung für Kammermusik im Gewandhause (28. Februar) brachte wohlbekannte aber immer höchst willkommene Werke: das Streichtrio in G von Beethoven Op. 9 (die Herren David, Hermann, Lübeck), das Quartett in D-moll von Schubert (die Vorigen und Herr Röntgen), endlich das Quintett in G-moll von Mozart (mit Herrn Hunger). Die Ausführung war besonders glücklich, den charakteristisch verschieden gefärbten Werken ganz entsprechend. Das in nobler Gemessenheit daherschreitende Trio, das in phantastischer Weise Himmel und Erde verknüpfende Quartett, das in vollem melodischen Strom sich ergiessende Quintett, — jedes kam in seiner Eigenthümlichkeit zur Geltung. Die Ausführenden schienen sich von Stück zu Stück immer tiefer einzuspielen und die Wirkung konnte nicht ausbleiben. Das Publikum schien seinen Dank besonders am Schluss der Schubert'schen unvergleichlichen Variationen aussprechen zu wollen, aber auch die andern Sätze wurden fast durchgängig warm aufgenommen. — Im Angesichte solcher Compositionen, wie die diesmaligen, kann es Niemand Wunder nehmen, wenn das musikalische Publikum sich mit einer gewissen Einseitigkeit gegen das Neue abschliesst. Es findet sein volles Genügen in dieser Musik, und was ihm noch imponiren sollte, müsste mindestens ebenso schön sein, ebenso reich und künstlerisch vollendet.

— β. Das neunte Concert des Musikvereins Euterpe brachte Spohr's »Weihe der Töne« und Beethoven's C dur-Ouvertüre Op. 124 in der Art der Wiedergabe, die dem Orchester dieses Instituts eigen ist und über die wir uns häufig genug ausgesprochen haben. Besonderes wüssten wir kaum hervorzuheben, die Aufführung war eben positiv mittelmässig, relativ immerhin recht gut. — Wegen plötzlicher Heiserkeit des Herrn Schild hatte Frau Johanna Schubert aus Dresden die Güte gehabt einzutreten und trug eine Arie aus »I Capuletti e Montechi« von Bellini, sowie 2 Lieder mit Clavierbegleitung »Ich hab' im Traum geweinet« von Louis Schubert und »Der Neugierige« von F. Schubert mit anerkennenswerth gewissenhafter Schule, aber nicht sehr bedeutenden Mitteln vor. Eine hervorragende Pianistin lernten wir in Frl. Alide Topp aus Stralsund (eine Schülerin v. Bülow's) kennen. Sehr ausgebildete Technik, warmer, begeisterter Vortrag und wahrhaft künstlerische Auffassung sind die charakteristischen Merkmale dieser jungen Künstlerin. Von den beiden vorgetragenen Werken: Concert Es-dur Nr. 1 von F. Liszt und »Faschingsschwank in Wien« von R. Schumann hätte letztgenanntes an manchen Stellen ein etwas langsameres Tempo wohl vertragen können und würde dadurch besonders für die mit dem Werke nicht ganz vertrauten Hörer an Klarheit gewonnen haben. Die Leistungen des Fräuleins wurden vom Publikum sehr beifällig aufgenommen.

Nachrichten.

Das siebente Abonnement-Concert im Königsbau zu Stuttgart (zum Besten des Wittwen- und Waisenfonds der Mitglieder der kgl. Hofcapelle und Hofbühne) brachte Mendelssohn's »Paulus«. Die Soli wurden gesungen von den Damen Bennewitz-Mik und Marschalk und den Herren Jäger, Schütky, Bohrer und Schucker. In den Chören wirkte der Verein für classische Kirchenmusik mit. — Das Programm des am 10. Februar von dem ebengenannten Vereine gegebenen Concerts enthielt: Präludium und Fuge für Orgel in D-dur von S. Bach; *De profundis* von Clari; Quintett aus dem Oratorium »Die Pilgrime« von Hasse; »Heilig« von Em. Bach; der 128. Psalm von M. Stadler; *Misericordias* von Mozart; *Ave verum* (Terzett) von Cherubini; Orgelsonate in D-dur von Mendelssohn; *Benedictus* von F. Hiller; der 113. Psalm von L. Stark.

v. Bülow hat in Hamburg in seiner letzten Soirée dieselben 4 Sonaten gespielt, die er in Leipzig vortrug. Der Beifall, welchen er am Schluss der Sonate Op. 106 erhielt, bestimmte ihn, den ganzen letzten Satz (die Fuge) zu wiederholen, wofür ihm jedoch nur Wenige dankbar gewesen sein sollen.

Ein neues Oratorium »Johannes der Täufer« von Kempter wurde kürzlich in Augsburg mit vielem Beifall aufgeführt. Die Augsburger Allg. Ztg., welche freilich in musikalischen Dingen selten gut unterrichtet ist, schreibt voll Lobes darüber.

Pariser Nachrichten. Der Pianist Camille Saint-Saens veranstaltet eine Serie von 6 Concerten mit Orchester, in welchen er 12 Clavierconcerte von Mozart spielen wird; im ersten spielte er Nr. 1 in C-dur und Nr. 6 in Es. — Im *Concert populaire* am 21. Februar kam zur Aufführung: Fidelio-Ouvertüre von Beethoven, *Andante sostenuto* Op. 15 von Gade, Clavierconcert in D-moll von Mozart (Frau v. Malleville), Melusine-Ouvertüre von Mendelssohn, Adagio aus einem Haydn'schen Quartett (alle Streicher), Symphonie in C-moll von Beethoven. — Der Pianist Lacombe scheint ein besonderer Liebhaber von Scherzo's zu sein, denn er spielte in einem eigenen Concert nicht weniger als 9 Scherzo's aus Sonaten, Trio's u. s. w. von Beethoven.

Weber, Schubert u. A. (!!). — Zu den »Liedern ohne Worte«, »Operetten ohne Text« u. dgl. hat sich nun auch eine »Messe ohne Worte« gesellt, eine neue Erfindung des Herrn J. d'Ortigue. Sie ist für Pianoforte oder (!) Orgel, Violine und Violoncell componirt, und der Componist hat ein vollständiges Programm beigegeben.

Das dritte philharmonische Concert (2. Cyklus) in Wien brachte Schumann's Ouvertüre zu »Jul. Cäsar«, Beethoven's Tripelconcert (Epstein, Hellmesberger, Schlesinger), Berlioz' Ouvertüre zum römischen Carneval, endlich Mozart's Es-Symphonie.

In Königsberg wurde am 16. Februar Schumann's »Paradies und Peri« aufgeführt.

Offenbach's »Rhein-Nixen« werden bei Spina in Wien erscheinen.

Gluck's Iphigenie in Aulis ist in Darmstadt nach 37jähriger Ruhe neu einstudirt in Scene gesetzt worden.

Bei Haslinger in Wien ist ein Streichquartett von J. Herbeck erschienen.

Jul. Stockhausen hat vom Grossherzog von Oldenburg die goldene Medaille für Kunst und Wissenschaft erhalten. — H. v. Bülow wurde von der philosophischen Facultät in Jena zum Ehren-Doctor creirt. — Joachim Raff hat vom Grossherzog von Sachsen-Weimar die goldene Civil-Verdienst-Medaille erhalten.

Zur Theaterfrage.

Leipzig. ⁑ Unter den Bewerbern für die Direction des hiesigen Stadttheaters befindet sich, wie wir vernehmen, auch Herr Behr aus Bremen. Wir glauben hier constatiren zu dürfen, dass die angesehensten musikalischen Kreise Leipzigs dem Stadtrathe sehr dankbar sein würden, wenn die Wahl auf jenen fiele. Herr Behr, als ausgezeichneter Sänger und auch trefflicher Schauspieler hier durch eine langjährige Wirksamkeit bekannt, hat seitdem in Rostock und Bremen seine Befähigung zur Leitung eines Theaters auf das Vortheilhafteste dargelegt, namentlich dadurch, dass er es versteht, junge Kräfte ausfindig zu machen und heranzubilden; er hat zugleich entschiedenen und höchst ehrenwerthen Charakter, ausgebreitete Kenntnisse und wahren Kunsteifer an den Tag gelegt. Unter diesen Umständen wäre von ihm mit einiger Sicherheit zu erwarten, dass er das Leipziger Theaterwesen nach verschiedenen Richtungen reformiren, gute Opern auch gut aufführen lassen und namentlich ein hübsches Ensemble herstellen werde. Dann würde auch das musikalische Publikum Leipzigs der Oper gerne wieder jene Aufmerksamkeit und Theilnahme schenken, die diesem Kunstzweige gebühren, die aber in der letzten Zeit aus begreiflichen Ursachen einer gründlichen Apathie gewichen waren. Aber nur ein energischer Charakter und künstlerisch fühlender Mann wird einen solchen Umschwung herbeizuführen im Stande sein. Wir halten Herrn Behr für einen solchen.

ANZEIGER.

Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Selmar Bagge.

Leipzig, 9. März 1864. **Nr. 10.** Neue Folge. II. Jahrgang.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.
Preis: Jährlich 5 Thlr. 10 Ngr. Vierteljährliche Pränumeration 1 Thlr. 10 Ngr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr.
Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Nachtrag zu dem Artikel „Beethoven's theoretische Studien"*).

Von G. Nottebohm.

(Schluss.)

Hier sind wir an einen Scheideweg gelangt. Der unbefangene Leser, welcher uns bis hieher gefolgt ist, wird wohl keinen Augenblick in Zweifel sein, wie der Knoten, den Seyfried seinem Buche vorgeschürzt, zu lösen ist. Er wird ihn einfach zerhauen. Es ist schwer mit Todten Processe zu führen; aber derjenigen wegen, welche dennoch an der Echtheit des Seyfried'schen Buches durchaus festhalten und meinen, es müssen andere Handschriften als die unsrigen vorgelegen haben, können wir darum die angeregte Frage noch nicht fallen lassen. Zuvörderst ist auf die zum Theil schon bekannte Geschichte der vorliegenden Handschriften zurückzukommen. Letztere, so weit sie im Besitz des Herrn Carl Haslinger in Wien sind, wurden von dessen Vater, Tobias Haslinger, bei der Versteigerung der Verlassenschaft Beethoven's im November 1827 gekauft. Dies steht nach allen Ermittelungen als unzweifelhaft fest. Es sind sogar noch die fünf Umschlagbogen mit der gleichlautenden Nummer 149 des Licitations-Verzeichnisses (vergleiche vorig. Jahrg. S. 685) und mit Ueberschriften von der Licitation her vorhanden. Die von Tobias Haslinger erstandenen Handschriften wurden Seyfried zur Bearbeitung übergeben. Dies geht hervor aus einigen Notizen in dem bei Tobias Haslinger erschienenen allgemeinen musikalischen Anzeiger. Hier wird z. B. in dem Blatte vom 11. April 1829 berichtet: »Die aus Beethoven's Nachlass käuflich an sich gebrachten reichhaltigen Materialien zum Studium der Composition und des Contrapunctes (bestehend in 5 Päcken Handschriften Beethoven's und seines Lehrers Albrechtsberger) hatte der hiesige Musikverleger Haslinger bereits vor geraumer Zeit dem Hrn. Capellmeister Ritter von Seyfried zur Ausarbeitung zum Behufe der öffentlichen Herausgabe derselben übergeben« u. s. w. — Am 9. Jänner 1830 wird ebenda mitgetheilt, »dass das Unternehmen ziemlich weit vorgerückt, und die gänzliche Vollendung — noch im gegenwärtigen Jahre zu hoffen sei« u. s. w. Spätere Notizen sprechen von einer Verzögerung des Druckes. Dass nun »Beethoven's Studien« das Ergebniss dieser Ausarbeitung waren, geht nicht nur aus besagten Notizen und aus der vom 1. Juli 1830 datirten Subscriptions-Anzeige der Verlagshandlung hervor, sondern Seyfried sagt es auch selbst. Vgl. sein Vorwort, Titel, Anhang S. 5, 43 u. s. w. Das Vorwort ist datirt vom 26. März 1832. Nun ist weiter zu berichten, dass sich in den gedachten Handschriften hier und da einige Schriftzüge und Andeutungen von der Hand Seyfried's vorfinden. Ueber dem Auszug Beethoven's aus Albrechtsberger's »Anweisung« über die Doppelfugen, dessen Anfang wir früher (vor. Jahrg. S. 828) mitgetheilt haben, findet sich z. B. die Anmerkung: »273, 11te Cap.« Die Zahl 273 mag sich auf Seyfried's Manuscript beziehen; was das andere soll, ist klar: sein 11. Capitel handelt von den Doppelfugen und stimmt, wenigstens zu Anfang, annähernd mit dem angedeuteten Auszug überein. Seyfried's Manuscript, nach welchem sein Buch gedruckt wurde und welches ohne Zweifel weitere Anknüpfungspunkte bieten würde, ist nicht mehr vorhanden. Es ist aber nach diesen Ermittlungen soviel gewiss, dass Seyfried die Handschriften wenigstens zum Theil zur Bearbeitung in Händen hatte. Hier ist nun die Frage aufzuwerfen: was hat er damit gemacht? Hat er z. B. das, was Beethoven über die Doppelfugen niederschrieb, bei seiner Bearbeitung benutzt, oder nicht? — Nimmt man den ersten Fall, nämlich die Benutzung an, so ist klar, dass Seyfried's Vorrede in der ausgezogenen Stelle eine Unwahrheit enthält. Nimmt man den andern Fall, also die Nichtbenutzung an, dann enthält Seyfried's Vorrede an einer andern Stelle wiederum eine Unwahrheit. Seyfried sagt nämlich: »Ich habe selbst des Autors eigene Worte und Ausdrücke grösstentheils beibehalten; nur da, wo der überaus fleissige Schüler über einen und denselben Lehrsatz zahlreiche Beispiele ausarbeitete, glaubte ich mir, um das Werk nicht unnöthigerweise auszudehnen, eine Verminderung derselben erlauben zu können.« — Hiergegen muss man in dem angenommenen Falle nun erwidern: es ist nicht wahr, dass Seyfried des Autors eigene Worte und Ausdrücke grösstentheils beibehalten und nur in den Beispielen eine Verminderung sich erlaubt habe, hat er doch auch Text, z. B. das was Beethoven über Doppelfugen niederschrieb, weggelassen.

Wir glauben endlich so weit gekommen zu sein, um Seyfried's Vorrede mit ihren Versicherungen, weil in sich unwahr und den Thatsachen widersprechend, als leer und nichtig fallen lassen zu müssen. Jetzt, wo sie uns kein

*) Diejenigen unserer Leser, welchen die früheren fachlichen Auseinandersetzungen dieses Artikels etwa zu weitläufig erschienen um sie genau zu verfolgen, ersuchen wir, den obigen Nachtrag um so weniger zu überschlagen, als derselbe die Resultate der ganzen Untersuchung enthält. D. Red.

Hinderniss mehr sein kann, treffen alle Anzeichen zu, und alle Umstände vereinigen sich, um zu beweisen, dass die gedachten uns vorliegenden Handschriften auch die von Seyfried benutzten waren. Zu den in dem Bisherigen aufgezählten äusseren Beweisen gesellt sich nun noch ein innerer Grund, welcher wohl keinen Zweifel mehr übrig lässt, dass jene die Grundlage seines Buches waren. Das ist die schlagende Uebereinstimmung, welche sich zwischen beiden ergiebt, wenn man absieht von den Abweichungen im Einzelnen, von gewissen Zuthaten, Randglossen u. dgl.; ferner der Umstand, dass Seyfried's Buch, wenn man es bruchstückweise auseinander legt, mit gar wenig Ausnahmen durch gedachte Handschriften in jenem annähernden Sinn zu belegen ist. Von den ersten 336 Seiten, welche den Haupttheil des Buches bilden, lassen sich etwa 20 Seiten*) nicht belegen. Diese geringe Seitenzahl würde sich ohne Zweifel noch verringern lassen, wenn die handschriftliche Sammlung so vollständig wäre, wie anfangs. Dass aber nicht viel davon abhanden gekommen sein kann, ist aus der Beschaffenheit der früher erwähnten 5 Umschläge zu entnehmen.

Hier mag denn auch eines Zwischenfalls gedacht werden, der ebenso in dem Bisherigen seine Erklärung finden, als zu dessen Bestätigung dienen mag. Zur Zeit des Streites um die Echtheit des Buches von Seyfried erklärte sich Schindler nach seinem ersten Angriff zum Widerruf bereit, falls nachgewiesen würde, dass »sämmtliche Bestandtheile der Studien von Beethoven's eigener Hand geschrieben seien.« Diese Forderung wurde nicht erfüllt, und wäre es namentlich an Seyfried, als Herausgeber des Buches, gewesen, seine Sache zu vertreten und seinen Gegner durch Erfüllung seiner Forderung zum Schweigen zu bringen. Seyfried aber schwieg. Er schwieg, weil er schweigen musste: liess sich doch in Wahrheit kein Capitel seines Buches, so wie es gedruckt ist, genau belegen und war bei einer genaueren Prüfung von fremder Seite zu befürchten, dass seine Aenderungen und Zuthaten an's Licht kommen würden.**)

Seyfried's Buch, um es endlich kurz zu sagen, giebt weder ein Bild von den Studien Beethoven's bei J. Haydn, noch von denen bei Albrechtsberger, noch von Beethoven's eigenen Studien. Es ist weder das eine, noch das andere. Die Art und Weise, mit welcher Seyfried in der Benutzung seiner Vorlagen zu Werke gegangen, ist wohl kaum anders, als durch einen maasslosen Leichtsinn zu erklären. Er hat die Bestandtheile der einzelnen Studien-Gruppen durcheinander geworfen, so dass sein Buch, als Ganzes genommen, falsch ist. Nicht genug damit, den Zusammenhang der einzelnen Studien-Gruppen zerstört zu haben, hat er den ursprünglichen Text und Notenbeispiele geändert, er hat Falsches aufgenommen, Randglossen u. dgl. hinzugefügt und Wichtiges weggelassen, so dass das Buch auch in seinen einzelnen Bestandtheilen nicht Anspruch auf Zuverlässigkeit und auf eine genaue Wiedergabe der authentischen Vorlagen machen kann. Die »Studien« sind kein Plagiat, kein untergeschobenes, sondern ein gefälschtes Werk.

Recensionen.

Richard Wüerst, Symphonie Nr. 3 C-moll, Op. 38. Seiner Majestät Wilhelm I. König von Preussen zur Feier der Krönung am 18. October 1861 gewidmet. Berlin, Trautwein. Partitur 3 Thlr.

D. Der Componist dieser Symphonie ist zuerst vor länger als 10 Jahren durch seine preisgekrönte Symphonie in F in grössern Kreisen bekannt geworden. Lebhaft erinnern wir uns des Eindrucks, den die ansprechenden eigenthümlichen Melodien und der lebendige Zug jenes Werkes damals auf die Hörer machte und der frohe Hoffnungen auf die Zukunft des Componisten erregte; auch ist derselbe im Produciren eifrig thätig geblieben und hat sogar eine Oper nicht ohne Beifall auf die Bühne gebracht. Die vor uns liegende dritte Symphonie zeigt uns zwar keine ungewöhnlichen und überraschenden Fortschritte dem früheren Werke gegenüber, doch erkennen wir in der grössern Knappheit der Gestaltung, in der Maasshaltung und dem sichern Takte in Verwendung der äussern Mittel den gereifteren und bewusster gestaltenden Künstler und finden auch hinsichtlich der Erfindung und des Ausdrucks im Ganzen das, was uns an dem früheren Werke fesselte, auch hier wieder. Als Hauptcharakterzug zeigt sich sofort eine ausserordentliche, wir dürfen sagen ungewöhnliche Leichtigkeit fliessender Erfindung; Melodien und Motive kommen ihm reichlich zu, um wohlklingende und rhythmisch passende Uebergänge und Modulationen ist er nie verlegen; nirgends ein Stocken, nirgends Monotonie, indem er auch durch mannigfaltige Contraste den melodischen Zug wirksam zu beleben weiss. Günstig gesellt sich zu dieser Leichtigkeit der Conception technische Bildung nach verschiedener Richtung hin; durch angemessene Instrumentation weiss er seinen Motiven Schatten und Licht und interessante Färbung zu verleihen; einen sichern Sinn offenbart er für Klarheit und Durchsichtigkeit der Anlage, für Sym-
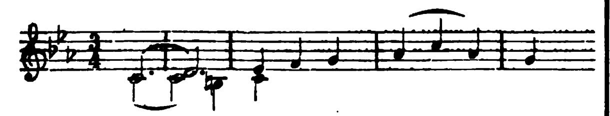
---

*) Es sind namentlich folgende Stellen: Seite 51—52, eine Seite Text (Vorlage: Ph. E. Bach). S. 73—74, eine Seite Text (Vorlage: Kirnberger) und das folgende Facsimile. S. 76—77, einige Beispiele. S. 100, Text (Zuthat?). S. 136—145, 9 Beispiele aus dem Gradus von Fux. S. 155, 1 Beispiel (aus dem Cursus bei J. Haydn). S. 156—159, 8 Beispiele. S. 227—232, eine vierstimmige Fuge. S. 335—336, 2 Kanons.

**) Wie seine Zweifler, so hat Seyfried auch seine Gläubigen gefunden. Dass es ihm gelungen sein muss, seinem Buche den Anschein der Echtheit zu geben, sehen wir an Marx. Marx hält die Beethoven in den Mund gelegten Randglossen für echt. Er sagt in seinem »Beethoven« (I. 25) u. A. —: »Der Schüler hat (bei Albrechtsberger) fleissig gearbeitet, dabei aber nicht aufgehört, zu raisonniren; seine Randglossen würzen dem Leser die Seyfried'schen Mittheilungen, wie sie ihm die Arbeit gewürzt haben mögen.« Ueber die Lehre vom Generalbass, derjenige Abschnitt des ganzen Buches, welcher am wenigsten verfälscht worden, sagt Marx ebenda: »Die voranstehende Elementar- und Harmonielehre mag Seyfried zugefügt haben, um seinem Buche die Anwendbarkeit als Lehrbuch zuzuwenden.« Fürwahr, wenn Herr Marx eine neue Ausgabe seines »Beethoven« veranstalten sollte, so wird es nicht genügen, solche Irrthümer zu verbessern, sondern er wird mit seinem Kampf gegen die »alte« Schule und mit seiner Darstellung von Beethoven's Lehrgang geradezu in Widerspruch mit der jetzigen Ausgabe gerathen müssen. Der Kampf um die Lehr-Systeme mag fortdauern und hat auch sein Recht dazu. Wenn es sich aber um Thatsachen handelt, wenn von Beethoven's Lehrgang, seinen Studien, seinen Ansichten über Theorie u. dgl. die Rede ist: so müssen auch die Thatsachen festgehalten und in diesem Falle muss das Bekenntniss geltend gemacht werden, welchem Beethoven anhing. Das ist keines der gering anzuschlagenden Ergebnisse, dass er bei seinen theoretischen Selbstudien, wo er doch gewiss nach freier Wahl vorging, gerade die entschiedensten Vertreter der »alten« Schule (Fux, Albrechtsberger u. s. w.) und nur solche zur Durcharbeitung vornahm. Merkwürdig ist es sogar, dass sich nirgends eine Bemerkung über Gegenstände findet, welche die alte Musiklehre grösstentheils ausschloss, z. B. Melodiebildung, Formenlehre u. dgl., auch nirgends ein Zug nach dem Speculativen, Aesthetischen, geschweige Nebelhaften, würde sich doch zu allen diesen Dingen in den Lehrbüchern von Koch, Portmann, Vogler, Daube u. a. m. Stoff und Anregung gefunden haben. Andererseits zeigt sich nirgends eine Aeusserung, welche gegen das bestehende System gerichtet wäre; überall bewegt sich Beethoven auf dem Boden und innerhalb der Grenzen der »alten« Schule.

metrie der Perioden und fehlt selten oder nie gegen das in neuerer Zeit oft so gleichgültig behandelte rhythmische Ebenmaass; auch in der thematischen Verarbeitung zeigt er sich, wo sie einmal hervortritt, geübt und sicher. Freilich sind die Stellen nicht zahlreich, in welchen die Kunst der Verarbeitung und eine dadurch erzielte Mannigfaltigkeit selbständig unser Interesse in Anspruch nimmt; und man glaubt zuweilen zu fühlen, als ob er sich bewusst von einem zu tiefen Einlassen in die eigentliche Arbeit beim Produciren zurückhalte, und möglichst nur den freien Zug des inneren Impulses walten lasse. Wir sind gewiss von der Ansicht weit genug entfernt, dass die kunstvolle Detailarbeit es sei, welche einem Tonwerke seinen hauptsächlichen Werth verleihe, und haben sogar anderwärts ein Hervordrängen derselben, wo sie nicht aus der Idee des Ganzen organisch hervorwuchs, entschieden getadelt; dass dieselbe aber, wo sie ihre Motive mit der Idee des Ganzen organisch verwebt, diese Idee in ihrem Ausdrucke zu höherem Gehalte zu steigern im Stande ist, und dass in der nun einmal bestimmt ausgebildeten Form unserer Instrumentalsätze, in welcher grössere Partien recht eigentlich die thematische Verarbeitung im einzelnen fordern, sich eine harmonische Verbindung derselben mit dem lebendigen melodischen Flusse des Ganzen sehr wohl herstellen lasse, das haben doch unsere grössten Meister hinlänglich bewiesen. Hier nun ist der Punkt, wo die gerühmte fliessende Leichtigkeit des Componisten für ihn verführerisch und gefahrbringend wird. Indem er sich derselben ganz hingiebt und vorzugsweise seinem guten Genius das Gelingen überlässt, wendet er im Ganzen wenig eigentliche Feile an; wo einmal, besonders im ersten Satze, der Fortgang des Satzes zur Hebung und Steigerung des Interesses eine tiefere polyphone Verarbeitung erheischt, da scheint er sich derselben wie einer lästigen Pflicht unwillig hinzugeben, und es überkommt uns das Gefühl der Eile und des Gewaltsamen, letzteres besonders in der Modulation. Wir glauben aber hier zur Entschuldigung hinzufügen zu müssen, dass das Werk, wie schon aus der Widmung hervorzugehen scheint, ein Gelegenheitswerk ist, und dass dem Componisten, wir wissen nicht aus welchen äussern Gründen, zur Vollendung desselben vielleicht nur kurze Zeit gegeben war; und so wollen wir denn die durch technische Studien erworbene Fertigkeit, wie sie sich denn doch allenthalben documentirt, gern anerkennen, wenn es auch zu einer freien und eingehenden Handhabung derselben dem Componisten diesmal vielleicht an Sammlung gefehlt hat. Den äussern Erfolg hat der Componist jedenfalls durch das Vorwalten der Erfindung vor der Arbeit erreicht, dass man seinem Werke gern und bequem folgt, dass die anmuthigen Melodien, die im Ganzen das Gepräge moderner Schumann-Gade'scher Weise, vielleicht ein wenig verblasst, an sich tragen, sich leicht einprägen und durch die gefällige instrumentale und rhythmische Einkleidung das Interesse mehr wecken, als angestrengt beschäftigen.

Der erste Satz der Symphonie ist grösstentheils auf ein 4taktiges Motiv gebaut,



welches in verschiedenen Instrumenten, Lagen und Tonarten auftretend, dem Hörer hinlänglich eingeprägt wird; zur Verarbeitung recht geeignet, scheint es uns doch als Hauptthema eines ersten Satzes nicht inhaltvoll genug. Nach dem ersten Abschluss macht sich eine Triolenfigur geltend, die sich mit dem Thema verbindet; nach geschickten Uebergängen tritt in G-moll ein aus mehreren kleineren Perioden zusammengesetztes, interessantes und hübsches zweites Thema auf, welches in Es schliesst; bei seiner Wiederholung fällt eine Quintenfolge (Seite 5 Takt 10) unangenehm auf. Eine sanfte Melodie in Es, etwas an Gade erinnernd, bildet den Schluss des ersten Theiles. Der Anfang des zweiten Theiles bringt die Themen des ersten in Abkürzungen und Veränderungen wieder, dann einige sehr starke Modulationen, die schwerlich den Eindruck des natürlich Empfundenen machen werden; eine Verlängerung des zweiten Themas wird durch eine Triolenfigur contrapunctirt, mit einiger Mühe arbeiten wir uns zu dem Orgelpuncte auf G durch, der uns zur Haupttonart und zum Anfangsthema zurückführt. Da nun in diesem zweiten Theile das zweite Thema der Regel zufolge in C-dur auftreten soll, so werden einige etwas gewaltsame Modulationen aufgewendet, um hierhin zu gelangen, und es ist hier eine der früher angedeuteten Stellen, wo sich der Componist einer Nothwendigkeit überlegenden und eingehenden Arbeitens unwillig zu fügen scheint. Den Schluss bildet ein brillant ausgeführtes più stretto.*) — Es folgt ein Andantino con moto (Es-dur 2/4), in welchem ein anmuthig spielendes, dabei doch in seinem Rhythmus fest einherschreitendes Thema von modern-romantischem Geprage die Grundlage bildet und in mannigfachen Lagen und Veränderungen, zuweilen zu grosser Kraft gesteigert, dann wieder mit begleitenden Motiven contrapunctisch ausgeschmückt, in seine Bestandtheile zerlegt und so zu Verarbeitungen umd Uebergängen verwendet, das Ohr fesselt und unterhält. Ein zweites Thema, weich und singend, wird zuerst vom Horn intonirt und dann wiederholt; dergleichen aus Mendelssohn, Gade und ihren Nachfolgern bekannte Weisen fangen nachgerade an, etwas an Interesse zu verlieren. Der erste Theil schliesst in B, der zweite bringt zu Anfang zierliche nicht eben tief und bedeutsam gearbeitete Wechselspiele der verschiedenen Instrumente mit den einzelnen Theilen des Themas; doch haben wir überall das Gefühl durchsichtiger Klarheit und ununterbrochenen Flusses, und so hinterlässt das Stück einen anmuthigen, befriedigenden Eindruck. — Nach diesem lebhaft erregten Satze würde man nun zur Herstellung des Gleichmaasses ein Stück von ruhigerer Bewegung und ernsterem Gehalte erwarten, wenn auch an der Stelle und im Tempo des gewöhnlichen dritten Satzes, wie wir dies bei Beethoven in solchen Fällen finden (F dur-Symphonie, Es dur-Trio Op. 70); Wüerst lässt wieder im 3/4 Takt ein sehr bewegtes, frisch belebtes Scherzo folgen, in welchem wir, nachdem wir das Hauptthema zuerst vom Bläserchore, dann vom gesammten Orchester gehört haben, uns an einem kräftig contrastirenden, unisono gespielten Gegenthema erfreuen,
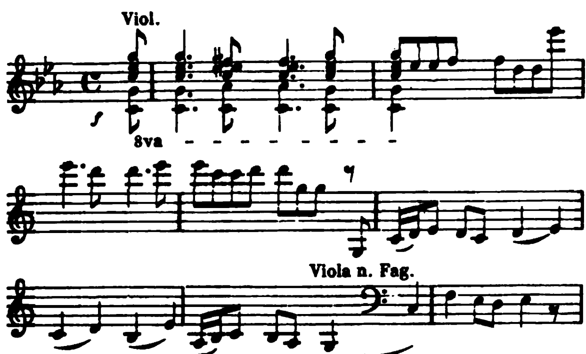


Das ganze Stück, mit dem etwas sanfteren Trio (As dur, 6/8), worin ein harmonisches Motiv mit Achtelfiguren theils

---

*) Wir können den heutzutage immer häufiger auftretenden Usus, dem ersten Satze einer Symphonie oder eines Concerts u. dgl. ein Stretto anzuhängen, oder, wenn das Stück aus Moll geht, in Dur zu schliessen, nicht gerechtfertigt finden. Die Meister haben dergleichen nie gethan, in der richtigen Einsicht, dass ein Anfangssatz dadurch zum Schlusssatze, ein Symphoniesatz zur Ouvertüre wird. D. Red.

wechselt, theils ausgeschmückt wird, giebt durchweg das beste Zeugniss von der leichten Erfindung und Gestaltung, der zweckmässigen Verwendung der Contraste, der geschickten Handhabung der Mittel, welche wir oben gerühmt haben. Und das Interesse, mit welchem wir ihm folgen, wird trotz alles vorhergegangenen im letzten Satze noch gesteigert (Allegro con fuoco C-moll, ₵). Mit vollem Orchester setzt ein rhythmisch scharf bestimmtes, harmonisch eigenthümlich behandeltes Thema ein:



welches den Hauptinhalt des Satzes bildet und ihm den Charakter einer energischen kräftigen Bewegung verleiht; man sieht auch, wie es schon im Anfang durch den Contrast belebt wird. Sehr hübsch entwickelt sich nach kräftigen Steigerungen und einer momentanen Ruhe auf D als Grundton des kleinen Nonenakkords das zweite Thema in Es-dur, von mildem Charakter, aber durch Originalität nicht hervorstechend. Nach dem ersten Abschlusse vermittelt das lange festgehaltene Es des Hornes, welches dann plötzlich E wird, verbunden mit Ansätzen des obigen Gegenthemas, eine kühne Modulation nach E-dur; in diesen versucht sich der Componist mit Vorliebe und wendet das Enharmonische gern an. Dann wird das Achtelmotiv des ersten Themas zu einer fugirten Verarbeitung verwendet, die aber sehr bald verlassen wird. Sehr geschickt wird aus längeren Cantilenen der Blasinstrumente, zu denen die Bässe consequent ein unheimliches D anhalten, durch alle möglichen Tonarten hindurch die Dominantenharmonie zu C-moll abgeleitet, wo denn unerwartet und wirksam das Anfangsthema wieder einsetzt. Im ferneren Verlaufe glaubten wir auch hier an den Modulationen, welche das Auftreten des zweiten Themas in C-dur vorbereiten sollen, das absichtlich Gewollte und Gemachte zu empfinden. In dem brillanten und glänzenden Schlusse klingt das punktirte Anfangsthema immer noch wirksam und kräftig durch.

Gleichzeitig mit der Symphonie machten wir die Bekanntschaft eines andern Werkes von Wüerst, welches, wenngleich nicht erst jüngst erschienen, doch an dieser Stelle kurz angezeigt sein möge.

R. Wüerst, Concert für die Violine mit Begleitung des Orchesters. Op. 37. Leipzig und Berlin, Peters. Pr. 3⅚ Thlr.

Die Leichtigkeit der Erfindung und die Sicherheit der Gestaltung, die wir früher wahrnahmen, tritt auch in diesem Werke hervor. Doch sind die Themen und Motive im Ganzen nicht so eigenthümlich und inhaltreich, wie in den symphonischen Werken, sie bewegen sich in einer etwas farblosen, dabei viel Mendelssohn'schen Einfluss verrathenden Weise, ohne gerade in's Triviale zu verfallen. Man merkt eben bald, dass die Erfindung hier der geltend zu machenden Technik des Instruments untergeordnet ist; bekanntlich dient bei Beethoven umgekehrt das Soloinstrument in seiner Weise nur der mannigfaltigeren Darstellung und Individualisirung des musikalischen Gedankens. So sind denn auch bei Wüerst die Geigenpassagen, welche die vom Orchester gespielten Themen begleiten und verzieren, so geschickt ausgedacht und so fliessend sie behandelt sein mögen, doch nicht für sich selbst auch musikalisch interessant und bedeutsam, sondern nur der Technik wegen da; sie zeigen einen gründlichen und erfahrenen Kenner dessen, was die Geige leisten kann und was auf derselben wirksam ist; die Hauptseiten virtuoser Technik, Staccato, chromatische Läufe, Arpeggien, Doppelgriffe und Mehrstimmigkeit, Oktavengänge, getragener und gebundener Vortrag u. s. w., finden sich angewendet; der Componist zeigt sich überall als hervorgegangen aus der ernsten deutschen Schule. So wird denn das Werk, welches ebensowohl instructivem Zwecke mit Erfolg dienen kann, als auch unter den Händen eines tüchtigen Meisters Gefallen und Interesse des Publikums erregen wird, Künstlern und Lehrern des Violinspiels gleich willkommen sein.

Musikleben in München.

(Schluss.)

Miska Hauser war hier und gab zwei Concerte. Während er selbst sich als Virtuose vom reinsten Wasser erwies, der Nichts kennt, als die Virtuosität um ihrer selbst willen, war sein erstes Concert durch die Mitwirkung von Fräul. Phrym, sein zweites aber durch Herrn A. de Vroye, Flötenvirtuosen aus Paris, interessant. Dieser Mann verdient das stolze Prädicat eines Künstlers im vollsten Sinn; denn bei einer Technik, welche die Grenzen des Glaublichen zuweilen zu überschreiten scheint, weiss er dem an sich verhältnissmässig farblosen Instrument ein geistiges Leben einzuhauchen, von dem, wer ihn nicht gehört hat, keine Ahnung haben kann. Seine Nüance ist voll Poesie und gleicht der des fein gebildeten Sängers, welcher seinem Ton jedweden in der Musik möglichen Gefühlsausdruck nach Bedürfniss der Situation mit sicherm Bewusstsein verleiht. So war es ein unbeschreiblicher Genuss, in der Phantasie über »die Jüdin« (einer als Composition übrigens bedenklichen Erscheinung) bestimmte Leidenschaften in den verschiedensten Abstufungen vorüberziehen zu sehen. In dem von ihm selbst gegebenen Concert hatten wir ausserdem die seltene Freude, die 6sätzige Serenade für Flöte, Violine und Viola von Beethoven (unter Mitwirkung der Herren Venzl und Hieber, Mitglieder der Hofcapelle) in tadelloser Ausführung zu hören.

Der Oratorienverein gab bis jetzt erst ein Concert, dessen Programm folgendes war: 1) Chor aus einer Kirchencantate von Händel »Heilig ist Gott! Halleluja!«, wieder ein exemplarisches Stück Händel'scher Urkraft; 2) »*De profundis*« von Gluck, eine in der Stimmung noch gewaltigere Composition, welche nur leider all zu oft die Polyphonie vermissen lässt, und zwar umsomehr, als eine blosse Clavierbegleitung das farbenreiche und gewiss manche lahme Stelle unterstützende Orchester nicht ersetzen kann; 3) ein sehr schöner Chor von Graun »Fürwahr, er trug unsere Krankheit«; 4) der 63. Psalm für 3 Frauenstimmen (3fach besetzt) von Fr. Lachner, den wir weder kirchlich, noch melodisch bedeutend finden konnten; 5) »Und Gottes Will' ist dennoch gut« — unseres Erachtens ebenfalls keine von den bedeutenderen Schöpfungen dieses Meisters; 6) Englische Madrigale aus dem 16. Jahrhundert, eines von John Dowland (1597) »Scheiden muss ich jetzt von hier«, ein rührendes,

tiefinniges Gesangsstück, und die zwei schon angeführten von Thomas Morley; mit der Uebersetzung dieser und noch anderer englischer Gesänge aus jener Zeit hat sich Frau v. Hoffnaass, ein Mitglied des Oratorienvereins, viel Verdienst erworben; 7) zwei französische Volkslieder (Brunettes) aus dem 17. Jahrhundert, a) »O komm', mein Kind, zum Wald hinein«, b) »Schönste Griseldis« — beide sind wahre Perlen von Anmuth und überraschen durch eine Melodik und Modulationsweise, welche man für absolut modern halten möchte; 8) drei vierstimmige Lieder von Franz Wüllner, a) »Im Frühling«; b) Abendlied; c) »Die brennende Liebe« — etwas matte Blüthen, welche den Eindruck machen, als wären sie im Salon getrieben und müssten auch im Salon sterben; zum Schluss 9) Frühlings-Botschaft von Gade, welche nicht minder das Eingreifen einer energischeren Phantasie vermissen lässt. Mit Ausnahme des Lachner'schen Psalms, welcher für den ersten Sopran etwas gefährlich hoch liegt, wurden sämmtliche Stücke zu voller Befriedigung aufgeführt. An dieser Stelle wollen wir nicht der Verdienste vergessen, welche sich Carl Baron von Perfall durch die Gründung und unermüdete und opferwillige Leitung dieses Vereins um das Musikleben Münchens erworben hat; ingleichen erwähnen wir als zweite, vielleicht nicht minder kräftige Stütze des Vereins Herrn Jos. Rheinberger, dessen treffliches Accompagnement in den Proben und Aufführungen nicht hoch genug anzuschlagen ist.

Die Herren Walter, Glosner, Thoms und Müller brachten in drei Quartett-Soiréen ausser Quartetten der grossen Trias ein Quintett (C-dur) von Beethoven, Quartett (Es-dur) von Dittersdorf, ein gleiches (Es-dur) von Franz Lachner, und, worauf man sehr gespannt war, Quartett in A-moll von Volkmann, dessen Erfolg — vor einem Publikum, welches gewiss nicht den Vorwurf der Einseitigkeit und des Vorurtheils verdient — sehr mässig war. In Anbetracht der jedenfalls hohen Begabung des Componisten, welche sich auch in diesem Quartett kund giebt, sehen wir den Grund dieser Erscheinung ebensowohl in der trüben, weltschmerzvollen Stimmung, welche, schon in der Introduction durch eine fortlaufende Kette von verminderten Septimen eingeführt, sich durch alle vier Sätze, selbst das Scherzo nicht ausgenommen, hinzieht, als in einer Breite der Formen, welche allenfalls mit dem Werth der Motive, nicht aber mit deren weiterer Entwicklung, die denn doch manche Leeren aufweist, im Verhältniss stehen dürfte. Das Octett von Mendelssohn, welches nach Volkmann's Quartett gespielt wurde, rief einen Jubel von Begeisterung hervor.

Berichte.

Bremen. ~ Unser Publikum, welches, an neue Eindrücke wenig gewöhnt, vorläufig, nach dem Anhören einer Serenade von Brahms nichts weniger als Jubel äussert, wird wohl erst mit der Zeit beweglicher und für das Neue zugänglicher werden. Es ist deshalb zu wünschen, dass die Concertdirectionen wie in den letzten Wochen fortfahren, neben älterer, sogenannter classischer Musik, auch neuere — für die noch kein passendes Prädicat erfunden ist — zu bringen, wodurch ein Fortschritt in dieser Hinsicht jedenfalls angebahnt und sicher auch erreicht werden wird. Die oben erwähnte Serenade von Brahms (D-dur) ging in der That ganz spurlos an unserm Privatconcertpublikum vorüber. Wenn wir nun auch zugeben, dass die ganze Anlage des Werkes, die Aufeinanderfolge von kleineren Sätzen, welche in Charakter und Klangfarbe nicht wesentlich verschieden sind, einem entschiedenen Erfolge desselben nicht günstig ist, so lässt sich auf der andern Seite wohl nicht läugnen, dass des Bedeutenden und Schönen viel und genug geboten ist, um Interesse für diese Musik zu erwecken. Gerade an diesem Werke hat uns die Prägnanz der meisten Motive, von denen einige geradezu an Haydn erinnern, und die Klarheit fast aller Sätze überrascht. Die Michel Angelo-Ouvertüre von Gade — allerdings schon im vorigen Winter gehört — wurde liebenswürdiger behandelt, sogar mit einem verhältnissmässig bedeutenden Applaus beehrt, während das Vorspiel zu Lohengrin von Wagner, bei zwar nur mässiger Ausführung, ebenfalls nicht munden wollte.

Die Singakademie, welche in einem der letzten Privatconcerte mitwirkte, führte, als von besonderem Interesse, das »*Kyrie*« aus der *Missa solennis* von Beethoven und eine neue Composition ihres Dirigenten, des Herrn Musikdirector Reinthaler: »Das Mädchen von Cola«, nach Ossian, für Chor und Orchester, vor. Lebhafter, anhaltender Applaus gab Zeugniss von dem günstigen Eindruck, welchen die Composition Reinthaler's bei den Zuhörern hervorbrachte. Glücklich erfundene Motive, vortrefflich verarbeitet, und schöner Klang sichern diesem Werke wohl überall eine gleich freundliche Aufnahme. Einer ausgezeichneten Ausführung der Symphonie »Eroica« von Beethoven ist hier noch zu gedenken und dabei rühmend zu erwähnen, dass Herr Funk (erster Hornist) die schwierigen Solopartien mit seltener Reinheit und Sicherheit vortrug.

Ein Clavierconcert (D-moll), componirt und vorgetragen von Herrn Streudner von hier, gab den Beweis von anerkennenswerther Begabung und dem eifrigen Streben dieses Herrn. Formelle Abrundung, noble Erfindung und richtige Behandlung des Orchesters, wobei das Soloinstrument die nöthige Brillanz entwickelt, sind hier besonders hervorzuheben. Herr Schradiek aus Hamburg, für unsere Concerte zur Verstärkung der ersten Violine für diesen Winter gewonnen, zeigte, hauptsächlich durch den Vortrag des neunten Concerts von Spohr (D-moll), dass wir uns zu dieser Acquisition zu gratuliren haben. Vollkommen ausgebildete Technik (besonders ein vorzügliches Staccato), verbunden mit Geschmack im Vortrage, stellen ihn schon jetzt in die Reihe der besten Geiger. Als noch sehr junger Mann steht ihm, bei fortgesetztem Fleiss, eine bedeutende Zukunft bevor. Herr Dr. Gunz, königl. hannov. Hofopernsänger, trug eine Concertarie von Mozart (*Misero, o sogno*), eine Arie aus »Euryanthe« von Weber und zwei Lieder von Schumann mit der Frische und Lebendigkeit vor, die man an ihm schon gewohnt ist. Fräul. Eicke, früher Mitglied des Theaters, jetzt hier um Gesangunterricht zu geben, erwarb sich viel Beifall durch den Vortrag einer Arie aus »Don Juan«.

Die Symphonieconcerte brachten von neuerer Musik: Franz Lachner's geistreiche Suite in D-moll und eine Ouvertüre von Reinthaler zu »Othello« (neu, Manuscript). Beide Werke erhielten vom Publikum volle Anerkennung. Die Ouvertüre von Reinthaler ist ein leidenschaftliches Musikstück, welches jedoch durch ruhigere Partien das richtige Gleichgewicht erhält. Zwei Symphonien: von Mozart (C-dur mit Schlussfuge) und von Haydn (D-dur) sind hier als hervorstechende Orchesterleistungen zu erwähnen. Die Menuett in der Haydn'schen Symphonie brachte eine so schlagende Wirkung hervor, dass sie vom Publikum stürmisch Da capo verlangt wurde. Auch nach der Wiederholung erschallte lebhafter Beifall. Einige exaltirte Geister schienen sogar an diesem Abend nichts Anderes hören zu wollen.

Leipzig. *S. B.* Es scheint hier Sitte, in den Armen- und Orchester-Pensionsfonds-Concerten des Gewandhauses einigermaassen von der im Ganzen herrschenden Richtung der Programme abzugehen und Manches zuzulassen, was in den Abonnement-Concerten keine Aufnahme findet. Wir könnten nicht sagen, dass bei dem diesmaligen Pensionsfonds-Concert am 3. März durch diese grössere Freiheit ein höheres Interesse erregt worden wäre, wobei freilich noch zu bemerken ist, dass

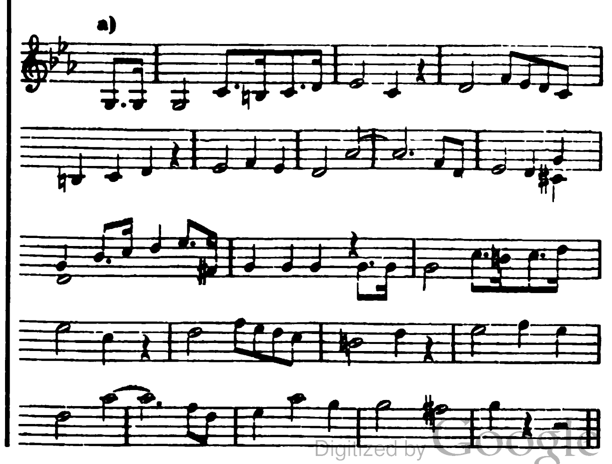
die Programmzusammenstellung keine sonderlich geschickte war. Spielte Joachim, die höchste Zierde des Abends, schon ein Spohr'sches Concert, so ist nicht abzusehen, warum noch ausserdem ein fünfsätziges Notturno von demselben Componisten gebracht werden musste und nicht lieber ein anderer Meister (etwa Haydn) vertreten war. Ebensowenig hat es Sinn, unmittelbar hinter der Lohengrin-Einleitung von R. Wagner eine Mozart'sche Arie singen zu lassen. War es im ersten Theil eine unnöthige Anhäufung von Gleichartigem, so war im zweiten Theil die äusserste Gegensätzlichkeit zu sehr in die Augen springend; oder sollte man beabsichtigt haben, den musikalischen Werth und die natürliche Schönheit einer Mozart'schen Arie gegenüber Wagner'scher Musik in's rechte Licht zu setzen? Das wäre freilich erreicht worden, aber wir können doch nicht an die Absicht glauben; vielmehr scheint man im Punkte des Programmzusammenstellens hier sich einer gewissen Nonchalance hinzugeben, die aber ebensowenig zu billigen ist, wie in einer Ausstellung von Gemälden das rücksichtslose Aufhängen nach blos räumlichen oder — gar keinen Gesichtspunkten. — Doch wenden wir uns endlich zu den Leistungen selbst. Das Interesse des Abends gipfelte, wie schon gesagt, in den Vorträgen des Geigenkönigs J. Joachim (Concert in D-moll von Spohr, und Sonate von Tartini). Worin liegt doch der eigenthümliche Zauber des Joachim'schen Violinspiels? Wir haben grössere Kunststücke mit noch mehr Kühnheit und absoluter Sicherheit des Gelingens ausführen gehört; bei andern wieder noch mehr Schmelz oder glühendere Leidenschaftlichkeit vernommen. Es ist aber der Adel der echten hohen Künstlerschaft, der uns bei Joachim entzückt. Alles was er spielt, und wäre es selbst stellenweise nicht im höchsten Sinne bedeutend, zieht er durch seelenvolle, innerlich warme und doch stets durch feines Maass beherrschte Auffassung in die Höhe der Idealität; unter seinen Händen veredelt und verfeinert sich Alles, und selbst einzelnen unbedeutenden oder trivialen Melodien weiss er den Anschein des Gehaltvollen zu geben. Und so ist es ein Genuss höchster Art, ein Spohr'sches Concert von ihm zu hören, und das Tartini'sche »*trille du diable*«, ein Stück, das man nicht gerade ein aus dem innersten Seelenleben hervorgegangenes nennen kann, gewinnt eine Bedeutung und geistigen Reichthum, der wahrhaft imposant ist. Was sollen wir noch weiter zum Ruhme Joachim's sagen? — Der Raum nöthigt uns, zu Frau J. Flinsch überzugehen, deren reizende Gesangsweise den andern Anziehungspunkt des Concerts bildete und sich neben Joachim's Geige entschieden zu behaupten wusste. Sie sang diesmal eine bisher wenig bekannte Arie aus »Rosalinde« von Händel (»*Tra sospetti*«, instrumentirt von C. Reinecke), die Arie der Susanne aus »Figaro« von Mozart »*Deh vieni*«, endlich desselben »Veilchen« und Beethoven's »Neue Liebe, neues Leben«. Den Glanzpunkt dieser Vorträge bildete wohl Mozart's Arie. Stimme und Gesangsweise der Frau Flinsch scheinen ihr hauptsächlich das durch dieselbe bezeichnete Gebiet anzuweisen. Zwar war auch die Händel'sche Arie in gewissem Sinne eine herrliche Leistung, doch schien uns die materielle Kraft nicht völlig ausreichend, und bei den Liedern klang die Stimme etwas ermüdet. Wenn wir uns diesmal noch einige specielle Bemerkungen erlauben dürfen, so wären es die, dass in den (übrigens mit classischer Reinheit und Deutlichkeit gesungenen) Coloraturen der Händel'schen Arie das consequente piano nicht ganz angemessen schien, und dass in dem Beethoven'schen Liede der volle vorwärtsdrängende Strom des Rhythmus durch das Athemholen beeinträchtigt wurde. Beethoven hat hier dem Sänger (eigentlich müsste das »Sänger« buchstäblich, im Sinne eines männlichen Vortragenden genommen werden) eine äusserst schwierige Aufgabe gestellt, die nur dadurch zu bewältigen ist, dass nach dem unvermeidlichen Athemholen die folgenden Noten etwas verkürzt werden. — Dass Frau Flinsch, wie auch Herr Joachim sich des lebhaftesten Beifalls und Hervorrufs zu erfreuen hatten, versteht sich von selbst. — Ueber die beiden Orchesterstücke können wir uns kurz fassen. Spohr's Notturno für Harmonie- und Janitscharenmusik (Op. 34) ist als eine reizende Gartenmusik zu bezeichnen, gehört aber schwerlich in den Concertsaal. Dass man statt des Finale am Ende den Anfangsmarsch wiederholte, raubte ihm auch diejenige Wirkung, welche die Variationen und das Adagio hervorgebracht hatten. Als Stück, um die Tüchtigkeit der Bläser eines Orchesters zu erproben, ist es recht brauchbar; dann müsste aber auch eine noch grössere Sicherheit und Reinheit der Stimmung vorausgesetzt werden, als sie unserem Bläserchor gegenwärtig nachgerühmt werden können, dessen Oboen, Clarinetten und Fagotte (aus Gründen mangelhafter Instrumente) in der Tiefe zu tief intoniren, und dessen erster Hornist kaum das leichte $\overline{\overline{g}}$ auf dem F-Horn ($\overline{\overline{c}}$) sicher anbläst. Bei dem Lohengrin-Vorspiel haben wir uns neuerdings überzeugt, dass eine völlige Reinheit des Orchester-Violinspiels in so hohem getheilten Akkordsatz eine Utopie ist. Wenn aber die Orchester des Wiener Hofopernthеaters und des Leipziger Gewandhauses hier nicht absolute Reinheit erreichen können, wo soll sie dann gefunden werden?
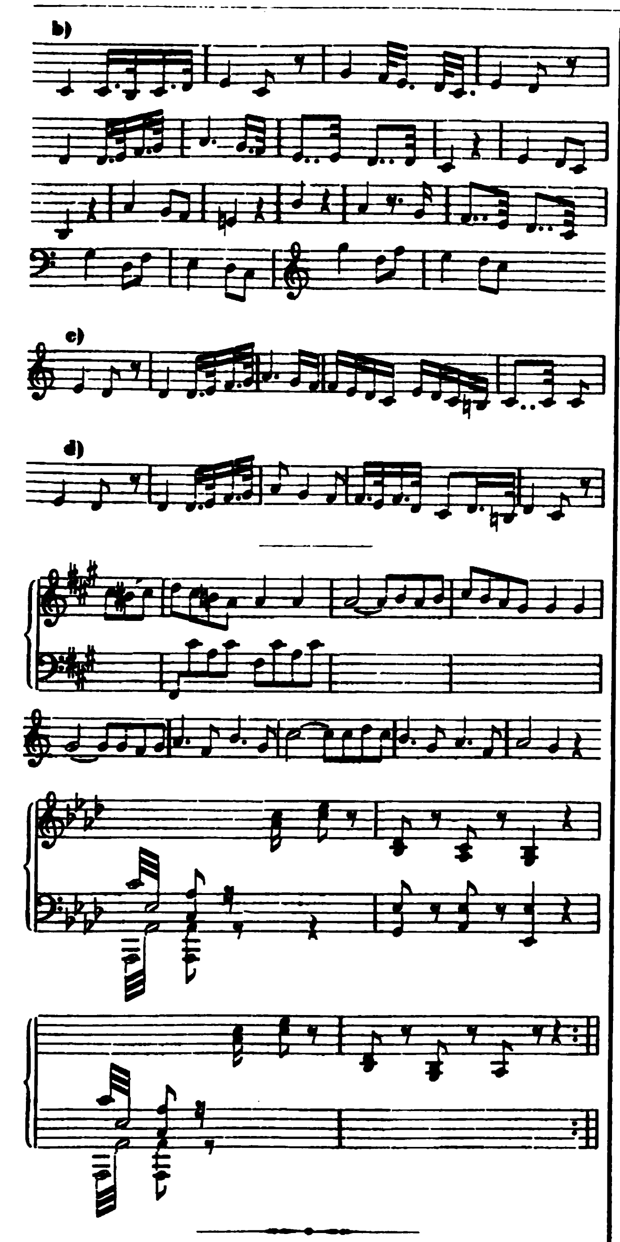
Miscellen.

Beethoven's Trauermarsch aus der Eroica in seinen Skizzenbüchern.

Es ist schon mehrmals in d. Bl. von Beethoven's Skizzenbüchern die Rede gewesen und darauf hingewiesen worden, wie interessant und lehrreich es sei, den Meister in seinem Atelier zu beobachten und zu sehen, wie seine Tongestalten sich allmälig zu dem ausbilden, wie wir sie jetzt fertig vor uns sehen. Wir theilen hier die Lesarten mit, in welchen das Thema des Trauermarsches sich zuerst vorfindet und sich allmälig seiner endlich durchaus bedeutenden Gestaltung nähert. Besonders bemerkenswerth sind die verschiedenen Schlussformen, die sich aus dem entschieden Gewöhnlichen nach und nach zu dem Besonderen und Originellen erheben, ohne es hier noch zu erreichen.

Als Anhang mögen noch zwei ebenfalls sehr bekannte Themen in ihrer ersten Gestalt hier stehen. Man wird sich wundern, wie Beethoven ein Thema, das jetzt in Dur steht, in Moll erfinden, und ein anderes, das jetzt so feierlich klingt, so trivial empfangen konnte.





Nachrichten.

Die »Barmer Zeitung« berichtet aus Barmen über das Concert, in welchem unser C. Reinecke vor Kurzem daselbst spielte und neue Compositionen zu Gehör brachte. Wir entnehmen diesem Berichte Folgendes: »Das 4. Abonnement-Concert, unter Leitung unseres Herrn Musikdirectors Krause, brachte uns Compositionen der neuesten Zeit, von Schubert, Spohr und Carl Reinecke, und gewährte dadurch ein erhöhtes Interesse, dass wir die Freude hatten, unseren früheren hochgeschätzten Dirigenten, Hrn. Capellmeister Reinecke unter uns zu sehen, und seine beiden neuesten Werke, sein Clavier-Concert und seine Symphonie, kennen zu lernen. Das Clavier-Concert in Fis-moll, von dem Componisten mit meisterhafter Technik, seelenvollem Ausdruck, in der von ihm bekannten, feinen, vollendeten Weise vorgetragen, machte einen grossen Eindruck auf das stilllauschende Publikum. Das schön gearbeitete Concert reiht sich in würdiger Weise an die grossen Vorbilder an, die in Clavier-Concerten nicht so sehr die Bravour des Soloinstruments, als eine feine tief gedachte Verwebung desselben mit dem Orchester anstreben. Die Symphonie aus A-dur ist ein frisch-sprudelndes, schön gearbeitetes und fein instrumentirtes Werk, das, wie in Leipzig, so auch hier, die vollste Anerkennung fand. Effektvolle Stellen, voll Energie und Tonfülle, wechseln mit leicht hingeworfenen neckenden Ideen, und es fehlt nicht an frischer Melodienfülle, die frühere Reinecke'sche Compositionen vielleicht nicht so reichlich boten. Namentlich erfreute uns der zweite Satz, nicht minder Scherzo und Finale, beide sehr genial und vortrefflich instrumentirt. Der Componist muthet dem Orchester ungewöhnliche Schwierigkeiten zu, aber das Orchester überwand dieselben in anerkennenswerther Weise, sichtlich erregt durch die persönliche Leitung des Componisten mit grosser Präcision und Aufmerksamkeit das schwierige Werk aufführend. — In wenigen Wochen wird unser wackerer Director Krause zum Schluss der diesjährigen Saison die grosse Passions-Musik von Bach zur Aufführung bringen, eine schwierige Aufgabe, der wir das beste Gelingen wünschen.«

Das achte Gesellschaftsconcert im Kölner Gürzenich brachte Mozart's C-Symphonie (»Jupiter«), Gluck's Ouvertüre zu Iphigenie in Aulis nebst der grossen Scene von Agamemnon und Kalchas und den dramatischen Chören bis einschliesslich dem Bewillkommnungschor bei Klytämnestra's und Iphigenien's Ankunft im Lager der Griechen. Ausserdem spielte Herr L. Auer Spohr's 7. Concert. Den zweiten Theil bildete S. Bach's Cantate »Liebster Gott, wann werd' ich sterben« und Beethoven's Ouvertüre Op. 124. Der Haupt-Sänger des Abends war Herr J. Stockhausen.

Ein junger Pianist, Herr Ernst Flügel, hat sich in Stettin hören lassen und durch Wahl und Vortragsweise sich als ein hoffnungsvolles Talent erwiesen. Er spielte Bach's chromatische Phantasie, Beethoven's F moll-Sonate Op. 57 u. A.

Der städtische Kirchenmusik-Sängerchor in Chemnitz veranstaltete am 26. Februar eine geistliche Musikaufführung mit folgendem Programm: Der 42. Psalm von Mendelssohn, Psalm für 2 Sopranstimmen von Ferd. David, Kyrie von R. Franz, der 23. Psalm von W. Bargiel, Cantate für Männerstimmen von Theodor Schneider.

Herr Carl van Bruyck hielt in Wien am 22. Febr. eine Vorlesung über: »Beethoven als welthistorischer Charakter«, welcher als äusserst interessant bezeichnet wird. Von Demselben brachten die Wiener »Recensionen« eine durch mehrere Nummern gehende ästhetische Analyse der Schubert'schen Winterreise.

Herr Dr. Ed. Hanslick fertigt in der Wiener »Presse« ebenso witzig als treffend den englischen Musikschriftsteller Davison ab, der darob ergrimmt war, dass gesagt wurde, die Engländer verdankten das beste Theil ihrer musikalischen Erziehung deutschen Lehrern und Künstlern.

Rossini hat kürzlich eine Messe zu 4 Stimmen, Soli und Chor, geschrieben, und soll dieselbe nächstens in Paris zur Einweihung eines neuen Palastes aufgeführt werden.

Das dritte *Concert populaire* in Paris brachte Symphonien von Beethoven (D-dur) und Mozart (Es), Ouvertüre zur »Fingalshöhle« von Mendelssohn und Weber's »Aufforderung zum Tanz«, instrumentirt von H. Berlioz.

Fétis' »*Manuel des principes de musique*« erscheint demnächst in neuer verbesserter Auflage.

Leipzig. Zu Ehren des hier anwesenden Herrn Concertmeisters J. Joachim veranstaltete das Conservatorium am 2. März eine besondere Abendunterhaltung, wo der gefeierte Gast den anwesenden Kunstfreunden durch das Spiel zweier Streichquartette (Mendelssohn E-moll, Beethoven C-moll) einen grossen und seltenen Genuss verschaffte. Auch Frau J. Flinsch trug durch Liedervorträge dazu bei, den Abend zu einem besonders animirten zu machen.

— Die Wahl des neuen Directors des Stadttheaters fand schon am 2. März statt und fiel *per majora* auf den berühmten Schauspieler Dr. Carl Grunert, bisher Hofschauspieler und Oberregisseur am königl. Hoftheater zu Stuttgart, geboren in Leipzig. Man verspricht sich von ihm für das Schauspiel das Beste. Hoffentlich wird auch die Oper durch eine allgemeine Reform des Stadttheaters in die Höhe gebracht werden. Vor Allem thut nach dieser Richtung ein tüchtiger Regisseur und Capellmeister Noth.

— Endlich soll der Gehalt der hiesigen Orchestermitglieder verbessert werden. Man vernimmt, der künftige Theaterdirector solle 1200 Thlr. mehr für denselben aussetzen, die Gewandhaus-Direction ebenfalls 1200 Thlr. und der Stadtrath für die Kirchenmusik 600 Thlr. mehr.



ANZEIGER.

Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Allgemeine
Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Selmar Bagge.

Leipzig, 16. März 1864. **Nr. 11.** Neue Folge. II. Jahrgang.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.
Preis: Jährlich 5 Thlr. 10 Ngr. Vierteljährliche Pränumeration 1 Thlr. 10 Ngr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr.
Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Ein Brief aus Messina.

Geehrter Herr und Freund!

Aus meinem vorigen Briefe, für dessen Beantwortung ich Ihnen freundlichst danke, werden Sie nicht ohne ganz besondere Genugthuung ersehen haben, dass ich wohlerhalten hier angelangt bin und mit einiger Mühe mich körperlich akklimatisirt habe.*) Ich könnte heute fortfahren, Ihnen allerhand Dinge zu erzählen, die einem Fremdling aus dem grauen Norden hier interessant entgegentreten, ihn anziehen oder abstossen, d. h. ich könnte mehrere Stunden lang mit Ihnen über Alles und noch einiges Andere plaudern, doch das will ich mir lieber versparen, bis uns das Schicksal einmal persönlich zusammenführt; jetzt will ich mich darauf beschränken, Ihnen mitzutheilen, was ich auf unserm gemeinschaftlichen Felde, dem der Musik, hier für Entdeckungen gemacht habe. Dieses Wort müssen Sie freilich nicht in seiner strengsten Bedeutung nehmen, denn eigentlich zu »entdecken« giebt's hier Nichts; man darf nur ein Paar leidlich gesunde Ohren aufsperren, so hört man genug, ja sogar mehr als man wünschte. Und doch ist es herzlich Wenig, was man hier zu hören bekommt; Concerte giebt's nicht, von unsrer deutschen Art in Privatkreisen zu musiciren findet man hier — soll ich sagen »leider« oder »glücklicher Weise«? — mit höchst seltenen Ausnahmen auch Nichts, das Theater, Oper und Ballet, ist die einzige öffentliche Aeusserung des musikalischen Triebes der Bevölkerung von Messina — abgesehen von Dudelsack und improvisirtem Naturgesang auf den Strassen. Und dies Theater — fürwahr, heulte Charybdis noch und bellten noch die Hunde der Scylla (sie scheinen vor Melancholie über die veränderte, die moderne Welt in ewigen Schlaf gesunken zu sein), es gäbe Erfreulicheres darüber zu berichten, als über dieses Theater; da würde man Natur haben und, wenn auch etwas grausenhafte, doch grossartige Natur, während man hier nur heruntergekommene Kunst hat. Aber ich will Ihnen nicht den Humor verderben; Sie werden bei den jetzigen Zuständen auf musikalischem und a n d e r n Gebieten in Deutschland so schon oft genug Mühe haben, ihn zu bewahren; mir aber lacht die Januarsonne und ein Stück blauer Himmel in's Fenster, und das stimmt das Menschenherz auch nicht gerade zu Zornausbrüchen, wie sie allenfalls gerechtfertigt wären. Ausserdem aber ist die Lebensauffassung, wie sie sich in hiesigen Kunstproducten neuester Aera abspiegelt, eine so überaus heitre, dass es beinahe unmöglich ist, ernsthaft darüber zu berichten.

Unbedingte Anerkennung muss man zollen — dem Hause; es ist in der That so, wie man es in einer Stadt wie Messina kaum erwarten kann, gross, reich und mit Geschmack eingerichtet und ausgestattet; doch thut man gut es so anzusehen, dass man dabei dem Vorhang den Rücken zuwendet, um sich den günstigen Eindruck nicht sofort durch die groben Pinseleien stören zu lassen. — Die Besetzung geht an. Die prima Donna muss vor 15 Jahren einmal sehr gut gewesen sein, das Material der Stimme ist bedeutend, aber jetzt ist ihr Gesang eine fortgesetzte Predigt, dass alles Menschliche vergänglich ist. Der zweite Sopran ist eine kleine, einzelne Töne ausgenommen, recht wohlklingende Stimme. Die schönste Stimme ist der Contralto, eine mächtige Fülle des Tons, von frischem, schönem Klange. Die Männerstimmen sind auch leidlich, der erste Tenor namentlich ist recht gut, der Mann singt auch Einiges mit Geschmack, was vom Contralto sich nicht immer rühmen lässt; der erste Baryton würde ganz gut sein, wenn seine Stimme sich überwinden könnte, aus ihrer klösterlichen Verschleierung herauszutreten. Der Buffo sucht, wie es scheint, die Komik hauptsächlich darin, dass er weniger singt als spricht. Alle Uebrigen sind unbedeutend. Ein wahrhafter Schrecken aber für jedes menschlich fühlende Ohr sind die Chöre, namentlich der Frauenchor; ich versichere Sie, die Nachtigallen der holländischen Canäle singen lieblich dagegen, man fühlt immer ein starkes Frösteln durch die Glieder gehen, wenn er seine rohe, metalllose Stimme erhebt. Von Schule ist gar keine Rede; die Damen sind tugendhafte messineser Bürgertöchter, resp. Mütter; im Sommer suchen sie sich anderweitige Beschäftigung, mit Anfang der Saison kommen sie dann wie die Zugvögel zum Theater und zerreissen des Menschen Ohren. Eigentlich sind sie nur zu Hexenchören verwendbar, wo es gilt, recht natürliche Schauer zu erregen — für solche Zwecke also der Oper der Zukunft zu empfehlen. Die Schule der oben genannten Sänger ist meistens gut — doch was hilft das Alles? Das Orchester hat so wenig einen Begriff von dem, was man discrete Begleitung nennt, dass man von den Sängern oft Nichts hört; es ist mir mit sechsmal Hören einer Oper nicht gelungen, gewisse Figuren der Singstimme zu unterscheiden. Geht das so weiter, so bin ich überzeugt, dass nächstens
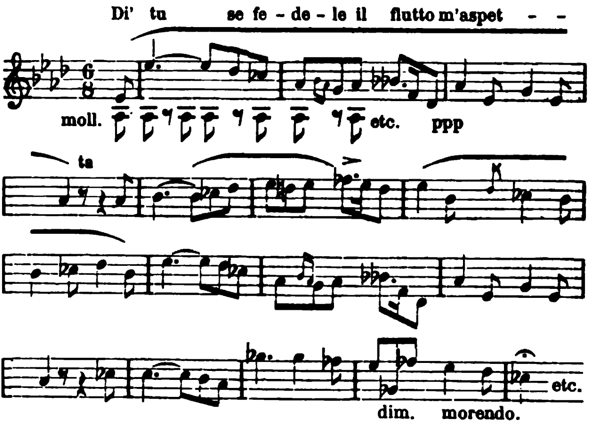
*) Glücklicherweise noch nicht so, wie die Franzosen in Mexico! II.

für Impresari und Theaterintendanten das goldene Zeitalter anbrechen wird. Sie schicken dann noch einige Hörner, Trompeten und Bombardons mehr in's Orchester, bringen der Clarinette bei, den Ton noch dicker und lauter zu bilden und setzen auf die Breter eine bewegliche Holzpuppe mit weit geöffnetem Munde; der Effekt beim Publikum wird der nämliche sein, und die Kosten an Geld und Urtheil für die Wahl guter Sänger können gespart werden. Ein ordentlicher Dirigent würde diesem Uebel wohl abhelfen können, allein vom Dirigiren scheint man hier keine entfernte Ahnung zu haben. Für die Sänger und besonders die Chöre übernimmt dies Geschäft wesentlich — der Souffleur: er giebt nicht nur das Zeichen zum Einsetzen, sondern taktirt auch fortgesetzt mit der Hand, sogar die einzelnen kleinen Takttheilchen markirend. Vor dem Orchester sitzt nun allerdings ein Mann mit einer Violine, der die drei ersten Viertel tapfer mit dem Bogen auf dem blechernen Rand seines Pultes schlägt und das vierte in die Luft verschwendet, denn es sieht Niemand im Orchester nach ihm. Auch diese Figur wird sich bald auf mechanischem Wege ersetzen lassen; denn wenn er auch hin und wieder seinen Bogen einen halben Takt lang über sein Instrument gleiten lässt, so thut das doch zur Verschönerung des Ganzen sehr wenig. Vom Spiel der Sänger lässt sich nichts Besonderes sagen; sie spielen, namentlich die beiden Damen, welche das Alter mit seinem Zauberstabe noch nicht berührt hat, mehr sich selbst, als die Rolle, was ich ihnen bisweilen nicht verdenken kann, da ich zu ihrem Besten glauben will, dass sie immer noch ein Stück mehr werth sind, als die Subjecte, die sie mitunter darstellen müssen. Von der epidemischen Theaterkrankheit, durch die letzten Töne der Arie vom vordersten Rande der Bühne aus, den rechten Arm auf's Herz gelegt und bei der letzten Note in die Luft geschnellt, fortissimo gesungen beim Publikum eine bescheidene Bitte um Applaus einzulegen, sind sie sämmtlich befallen.
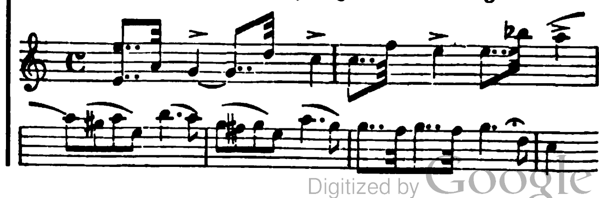
Eröffnet wurde die Saison mit einem der neuesten Producte Verdi'scher Muse. Verdi ist auch hier Selbstherrscher aller Theater, und nicht nur der Theater, sondern auch der Kirchen und Processionen. Dieses Product nennt sich: *Un ballo in maschera*. Der Gegenstand ist im Wesentlichen derselbe wie in Auber's Maskenball, daher wohl als bekannt anzunehmen. Die Geschichte würde ihren tragischen Eindruck nicht verfehlen, hätte der Scribent des Libretto nicht verschiedene Absurditäten eingemischt, und hätte der Componist sie nicht durch eine Musik illustrirt, die beinahe um sie lächerlich zu machen geschrieben zu sein scheint. Hier getraut man sich übrigens, dieselbe als durchaus nicht unmoralisch zu bezeichnen, was eben nicht wunderbar ist, wenn man gewisse Zustände kennt. Jedenfalls lässt sich nicht läugnen, dass fast alle Situationen musikalisch sehr gut brauchbar sind, ja manche sind so geeignet, dass sie in der Hand eines Mozart die ergreifendsten hätten werden können. Freilich, Mozart's Muse — fast scheue ich mich, die beiden Namen neben einander zu schreiben — ist nicht Verdi'sche; die letztere erfreut sich eines so ungemein heiteren Temperaments, dass sie auch durch die schwersten Lagen des Lebens ganz munter hindurchtanzt. Seit Mozart's Zeit haben die Italiener allerdings einen grossen Fortschritt gemacht: sie sind glücklich beim Zerrbild aller wahren Kunst angelangt. Sinnenkitzel ist der einzige Zweck der Kunst geworden, alles Ernste, alles Gehaltvolle ist veraltet, ist Zopf für sie. Je mehr Walzer und sonstige Tänze in der Oper gesungen werden, um so sicherer ist der Maestro des Beifalls. Ist daher Jemand so glücklich, sich zu einer so unzerstörbaren Heiterkeit emporheben zu können, wie Maestro Verdi sie besitzt, und versteht er es, diese in möglichst frivoler Form an den Tag zu legen, so entgeht ihm der Lorbeer hier gewiss nicht.

Man würde sich geradezu lächerlich machen, wollte man einer Musik, wie diese Oper ist, gegenüber nach solchen Dingen fragen, wie einheitliche Stimmung. Nummer wird an Nummer gereiht, d. h. Gassenhauer an Gassenhauer; was nicht Gassenhauer ist, ist mehr oder weniger gestohlen. Nämlich — und das wird dem Maestro doch gewissermaassen zur Ehre angerechnet — »Verdi, heisst es, hat zu dieser Oper viel deutsche Musik studirt (!), daher ist sie auch noch besser, als seine früheren.« Man merkt es in der That; alle Augenblicke hört man Klänge, bei denen man unwillkürlich ruft: »Woher ist doch das?« Besonders hat Mendelssohn herhalten müssen. Ich will es dem Maestro nicht so schlimm anrechnen, denn ist bei allen Italienern der Diebssinn so stark ausgebildet, wie bei den Sicilianern, so ist es nur wunderbar, dass er nicht schon viel früher deutsches Eigenthum durch die Alpenpässe eingeschmuggelt hat.

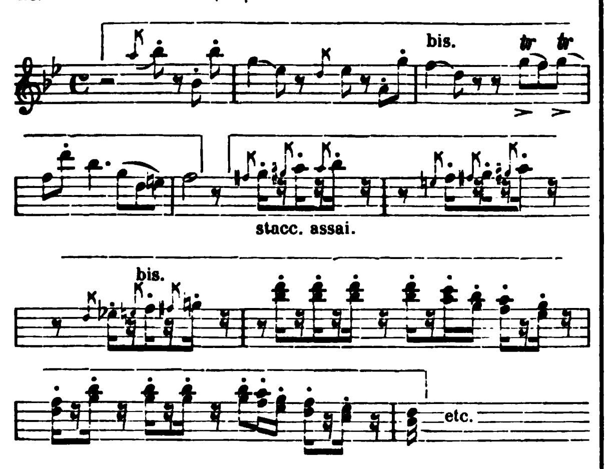
Sie werden nicht von mir erwarten, dass ich Nummer für Nummer durchgehen oder gar analysiren soll; das zu schreiben oder zu lesen wäre von einem sterblichen Menschen zu viel verlangt. Ich will einzelnes Wenige herausheben. Dass die Symphonie, vulgo Ouvertüre, Nichts ist, als ein aus ein paar Melodien der Oper zusammengenähtes Machwerk, versteht sich von selbst. Ganz hübsch und wohl die beste Nummer des Ganzen ist Nr. 7, eine Canzone des Tenor (Fürsten), ein neapolitanisches Lied, dessen Anfangsmelodie ich Ihnen hinschreiben will.



Solcher Griffe sind äusserst wenig in der Oper; selbst wenn eine Melodie erträglich beginnt, artet sie, mindestens am Schluss, in Trivialität aus. So z. B. ist es doch kaum erträglich, wenn sich am Schlusse des Liebesduetts, das im Ganzen nicht sehr tief gegriffen ist und in seinem C-dur so naiv klingt, als girrten sich zwei junge Täubchen zum ersten Male in ihrem Leben in reinster Liebeswonne an, während doch die Donna schon einige Zeit Gattin, Hausfrau und Mutter ist, folgende Wendung findet:



Sehr charakteristisch für den Maestro aber ist die folgende Scene, wo der Chor der Verschworenen den treuen Freund und betrogenen Gatten verhöhnt. Natürlich sind bei der Stelle, wo die Gattin sich zu erkennen giebt, Tremolandi und verminderte Septimenakkorde, das einzige Verdi für solche Stimmung zu Gebote stehende Ausdrucksmittel, nicht gespart. Statt nun den düstern Hintergrund festzuhalten und auf und gegen diesen die Gemüthsbewegung der drei Betheiligten contrastiren zu lassen, tritt folgender — Gassenhauer ein:



Diese widerliche Musik mit den in dieser Verbindung, um nicht mehr zu sagen, coquetten Vorschlägen und Sprüngen wird verschiedene Male wiederholt und zwischen den einzelnen Wiederholungen ganz abrupt Einiges eingeschoben, das vermuthlich die Stimmung der beiden Gatten wiedergeben soll, während die Begleitung ruhig in ihren ordinären Achteln fortfährt. Wenn irgend eine Partie der Oper, so beweist diese, was ich oben sagte, dass hier Alles zum Zerrbilde geworden ist.

Ist eine Kirchmessspielerbande einmal in Verlegenheit um eine Anzahl recht trivialer Tanzmelodien, so kann sie aus dieser Oper sich hinreichend verproviantiren. Einige Sachen sind wegen ihres grobsinnlichen Tones wahrhaft abscheulich, z. B. solche, wo in der Melodie zu einem weichlichen, üppigen Satz ein recht dreister Gegensatz gefügt wird. Auch die Ballmusik lässt an roher Wildheit einerseits und schmeichelnder Weichlichkeit andererseits Nichts zu wünschen übrig. Ein Seitenstück zu obiger Verhöhnungsscene giebt der Schluss der Oper. Da das Leben nach Maestro Verdi's Auffassung so überaus heiter ist, warum soll es nicht auch der Schlusspunkt des Lebens, der Tod sein? Ein gutes Gewissen ist ein sanftes Ruhekissen, sagt das Sprichwort, warum also soll der unglückliche Liebhaber, nachdem er seine und ihre (!) Unschuld in einem Schreiben schwarz auf weiss der Nachwelt dargethan hat, nicht unter Begleitung einer Polka-Mazurka abscheiden? Wie es scheint, hat der Maestro das für einen feinen Griff gehalten, dass die Tanzmusik ruhig fortgeht, während auf der Bühne eine Abschiedsscene, ein Mord vor sich geht und Klagetöne in allen Nüancen lautbar werden. Das Ungeschick, hier einen rechten Ton zu treffen, oder, wenn er denn einmal dieses gegen das Natürliche doch etwas stark streitende Nebeneinander anbringen und festhalten wollte, durch eine zweite Melodie oder durch veränderte Harmonisirung den Vorgang zu zeichnen, zeigt sich in seiner völligen Nacktheit. Dass der unglückliche Unschuldige in den letzten Seufzern — natürlich stirbt er einen sehr langsamen Tod von wegen unvermeidlicher Sterbearie — für seinen Mörder bittet, ist selbstverständlich. Die Donna lebt, — die Geschichte meldet weiter Nichts von ihr — vermuthlich in vollkommenem häuslichen Frieden mit ihrem Gemahl, der ihre Unschuld ja auf Papier besitzt, weiter — freilich, eine italienische Ehe muss noch ganz andere Püffe vertragen können. Doch genug von diesem moralischen Sujet mit seiner tragischen Musik.

(Schluss folgt.)

Recensionen.

Ouvertüren für Orchester.

Henri Stiehl. *Ouverture triomphale à grand Orchestre.* Op. 46. Leipzig, Kistner. Preise: Partitur 2 Thlr., Orchesterstimmen 3 Thlr. Arrangement für Clavier zu 4 Händen vom Componisten 25 Ngr.

—*a*— Der Titel *Ouverture triomphale* lässt von vornherein ein gewisses energisches Pathos erwarten; denn *triomphale* heisst ungefähr so viel wie siegesfreudig, Sieg aber weist auf vorhergegangenen Kampf hin. Je schwerer der Sieg geworden, desto grösser die Berechtigung der Freude, neben welcher aber auch ein wehmüthiger Seitenblick auf das Opfer nicht nur statthaft, sondern sogar erforderlich scheint, wenn der Titel gerechtfertigt sein soll. In Bezug auf die Mittel wird man ein Hervortreten der kräftigeren Tonfarben, also im Orchester des Blechs, natürlich finden. Doch bleibt in letzterer Beziehung zu berücksichtigen, dass dieses Hervortreten seine Grenzen hat; dann aber: für welchen praktischen Zweck das Werk geschrieben ist. Gilt es ein Musikwerk zu schaffen, das auf offener Strasse durch seine Melodie und seine Rhythmen dem Volke Begeisterung einflössen soll, so wird selbstverständlich anders zu disponiren sein, als wenn es sich um ein Werk für den Concertsaal handelt, an dem sich die geistigeren Streichinstrumente betheiligen.

Wenden wir diese beiden Gesichtspunkte auf die Stiehl'sche Ouvertüre an, so erscheint uns auffallend, dass dem Triumphe so ganz und gar der Gegensatz fehlt. Es bewegen sich sämmtliche Hauptpartien, sogar die Einleitung, in Dur. Durch den Mangel eines gegensätzlichen Mollcharakters scheint uns daher hauptsächlich ein Mangel an Tiefe begründet. Denn die begeisterte Freude klingt doch ganz anders und nimmt einen andern Schwung an, wenn sie zeitweilig aus düsterem Moll heraufsteigt. Es wäre daher der Ouvertüre ein anderer, minder anspruchsvoller Titel zu geben gewesen. — Dass der Rhythmus einer Sieges-Ouvertüre populär sein müsse, gilt uns als selbstverständlich, doch dürfte die Melodik nie trivial werden, besonders aber dann, wenn, wie es hier doch der Fall, das Werk sich durch seine Tonmittel an ein geistig gebildeteres Publikum wendet, als das ist, welches allenfalls auf der Strasse schon durch den Klang von Blechinstrumenten und grosser Trommel in sympathische Bewegung gesetzt wird. In dieser Beziehung könnten wir nicht sagen, dass der Verfasser einen besonders feinen Geschmack und gereiftes Urtheil bewiesen hätte. Sein Orchester ist allerdings nicht übermässig stark mit Blech- und Lärminstrumenten besetzt. Wir finden in der Partitur ausser den Streich- und Holzblaseinstrumenten nur 4 Hörner, 2 Trompeten, 3 Posaunen, 2 Pauken und eine — ziemlich überflüssige — Harfe angezeigt. Aber die Behandlung des Blechs ist es, auf die es ankommt. Stiehl hat sich die aus

ihrer früheren Beschränkung durch Ventile emancipirten Blechinstrumente dergestalt angeeignet, dass namentlich die Trompeten alle möglichen Melodien mitblasen. Wir wollen nicht sagen, dass es nicht Melodien gebe oder geben könne, die für die Trompete sich eignen, aber eine triviale Melodie wird noch zehnmal trivialer, wenn sie von der Trompete oder gar zweien im unisono geblasen wird. Nun betrachte man folgenden in der Ouvertüre zweimal vorkommenden Trompetensatz:

Trompeten in C.

ff
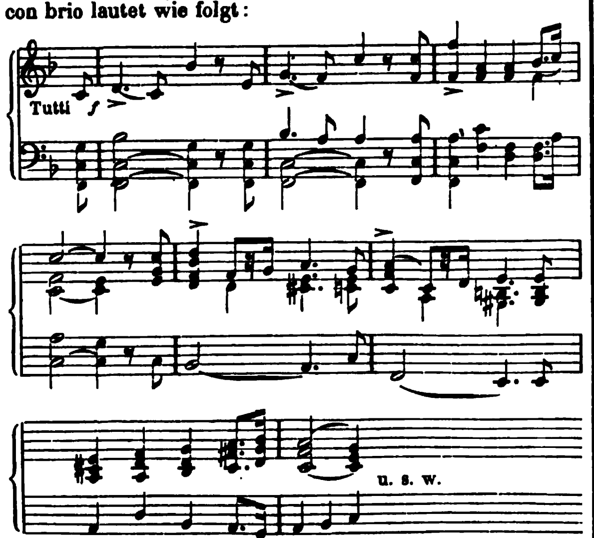
NB.

u. s. w.

Diese Melodie wird von Violinen, einigen hohen Blasinstrumenten, und beiden Trompeten ff vorgetragen, von allen übrigen Instrumenten harmonisch und von den Bässen in gestossenen Achtelnoten begleitet. Die Wirkung muss äusserst trivial (nicht triomphal) sein und jedes gebildete Ohr wird sich im Concertsaal von dergleichen verdriesslich abwenden. — Aber nicht blos die Trompeten sind hier in nicht gerade Geschmack bekundender Weise angewendet, auch die Hörner und besonders die Posaunen. Wir würden diese, wenn es sich um eine Aufführung handelte, vielfach streichen; vielleicht würden dann um drei Viertheile weniger Noten, gewiss aber würde um eben so viel mehr Wirkung sein.

Von diesen Punkten abgesehen, erscheint die Ouvertüre als ein anständig gemachtes, wenn auch weder in der Erfindung, noch in der Durchführung hervorragendes Werk, dessen Hauptthemas und Entwicklung wir hier noch mittheilen wollen.

Ein Motiv aus dem Thema des eigentlichen Allegro (con brio 𝅗𝅥 = 88) dient einer mässig langen Introduction (Allegro moderato ♩ = 84) zum Stoff. Das Hauptthema des Allegro con brio lautet wie folgt:



Durch verschiedene mehr oder weniger nah verwandte Tonarten gelangt der Componist in die Dominante C, wo jene Melodie, die wir oben als Trompetensatz mittheilten, von Violen und Cello's, später vom ganzen Orchester ff und mit den Trompeten zu Gehör gebracht wird. Zur Durchführung dient hauptsächlich das Hauptthema, welches bald in doppelt langsamerer, bald in der natürlichen Bewegung aber in fremden Tonarten gebracht und auch zu einer kleinen freien Engführung benutzt wird. Das Hauptthema kehrt in F wieder, verliert sich aber in Piano-Akkorde der Clarinetten und Fagotte, worauf, nach der Dominante von F zurückgelenkt, plötzlich die Harfe, die bisher geschwiegen, eintritt, um den Seitensatz zu begleiten, der jetzt in F von Cello's und erster Clarinette, später abermals vom vollen Orchester mit den ominösen Trompeten gebracht wird. Ohne dass noch besonders Bemerkenswerthes sich entwickelte, geht die Ouvertüre breit in F zu Ende.

Um noch eine Kleinigkeit zu erwähnen, wollen wir der seltsam ungeschickten Quinten gedenken, welche sich im Seitensatz (Seite 16 Takt 1, und später Seite 31 Takt 2) zwischen Oberstimme und Bass finden und leicht zu vermeiden gewesen wären.

Yourij von Arnold. Ouvertüre zu Alex. Puschkin's Drama: »Boris Godunow«. Leipzig, G. Heinze. Preise: Partitur 1 Thlr. 15 Ngr., Stimmen 2 Thlr. 25 Ngr.

Der Verfasser hat, wie wir vernehmen, die grösste Zeit seines Lebens in Russland verbracht und sich in der »Neuen Zeitschrift für Musik« als Anhänger von Glinka bekannt. Man darf sich daher nicht darüber wundern, wenn er selbst Musik zu russischen Dramen schreibt, und wenn diese Musik von etwas russischem Geschmack Zeugniss ablegt. Mehr könnte man sich wundern, wenn der Autor sich etwa mit der Hoffnung trüge, man werde auch in Deutschland der Sache viel Geschmack abgewinnen. Schon der gewählte Vorwurf des Puschkin'schen Dramas scheint eher geeignet das Verständniss und die Sympathie deutscher Hörer zu hindern als zu fördern. Denn wer kennt trotz Bodenstedt's Uebersetzung hier zu Lande Puschkin? — Doch darüber würde man sich hinwegsetzen, wenn die Musik sich Sympathie zu erwerben vermöchte, und in diesem Falle würde man sich sogar angeregt fühlen, den eigenthümlichen Stoff kennen zu lernen, der den Musiker zu einem schönen Musikwerke begeistern konnte. Wenn wir aber nun sagen, dass Hrn. v. Arnold's Musik russisch ist, nicht in dem Sinne, dass sie einen besondern in Melodie und Rhythmus ausgeprägten nationalen Charakter hätte, wie man wohl von skandinavischer, ungarischer und anderer Musik spricht (und das wäre ja nur recht und billig), sondern im Sinne rohen Lärms, ungeordneten Wesens, äusserlicher seltsamer Hülfsmittel, geschmackloser Erfindung u. dgl., so wird man darin kaum einen Vorzug entdecken können, der etwa als nationale Besonderheit vom künstlerischen Standpunkte zu respectiren wäre. Der Berichterstatter über die Euterpe-Concerte in Nr. 46 vor. Jahrgs. hatte zwar mit Recht bemerkt, dass die Ouvertüre zu Boris Godunow wenigstens Themen aufzuweisen hat, was bei Werken aus einer gewissen Schule schon als ein besonderer Vorzug gelten muss. In der That scheint Herr von Arnold nicht der melodischen Erfindung zu ermangeln, auch in manchen andern Punkten ist der Musiker zu erkennen, der wenigstens mit musikalischen Mitteln vorwiegend zu schaffen geneigt ist, wenn er es auch nicht lassen kann, unmusikalische Hülfsmittel herbeizuziehen. Manche hübsche und geistreiche Modulation, ja einige sinnige Züge in der Melodik sind uns zu unserer Befriedigung aufgefallen. Allein
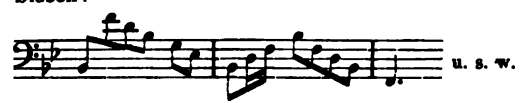
der Teig, mit dem der Componist arbeitet, scheint nicht zur vollkommenen Gährung gelangt zu sein. Das führt uns auf die früheren Behauptungen zurück, die wir hier näher belegen wollen. »Rohen Lärm« fanden wir in dem vorliegenden Werke. Nun man denke sich die Zusammensetzung des Arnold'schen Orchesters: Streichquartett, die Holzbläser und Piccolo, 4 Hörner, 2 Trompeten, 3 Posaunen, Ophycleide, 3 Pauken, Becken und Tamtam, also das Berlioz'sche Orchester, oder die vollständige Janitscharenmusik. Tamtam wirkt schon bei der ersten Note der Ouvertüre mit, einer Pianostelle, wo die Violoncelle eine klagende Melodie ausführen. Das Thema des folgenden Allegro aber wird gleich vom gesammten Blech und Pauken mit Ausschluss aller übrigen Instrumente intonirt. Gänge wie diese von allen Posaunen und Ophycleide mit Bässen und Fagotten, oder solche:

Allegro. Hörner eine Oktave tiefer.

Trombe.



von Trompeten und Hörnern vortragen zu lassen, wobei in der Begleitung noch 2 Posaunen mit den Bässen Folgendes blasen:



sind Herrn von Arnold eine Kleinigkeit. Dergleichen mag für russische Ohren willkommen sein, in Deutschland ist man einer decenteren Musik zugethan.

»Ungeordnetes Wesen«. Dieses Wort soll sich nicht auf Harmonik und Periodenbau beziehen, welche ziemlich logisch und im Allgemeinen verständlich genug sind, wohl aber auf den Bau der ganzen Ouvertüre, deren Allegro in B-dur beginnt und in B-moll schliesst (wenn der Ausgang des Puschkin'schen Stücks ein tragischer ist, dann ist auch das ganze Stück tragisch und die Ouvertüre konnte dann füglich ganz in Moll stehen), auf den Mangel einer klaren Form, namentlich einer prägnanten zweiten Melodie, besonders aber auf eine vorkommende Fuge in $^{5}/_{4}$Takt. Bei einer Fuge ist bekanntlich das Verständniss ohnehin schon durch die Natur der Polyphonie einigermaassen erschwert; kommt nun noch ein unverständlicher Takt dazu, so möchten wir wissen, wem ein solches Durcheinander gefallen oder einen künstlerischen Eindruck machen soll. Aber wir vergessen wohl, dass ein solcher gar nicht beabsichtigt sein wollte. Herr von Arnold hat vielleicht das Murmeln und die Unzufriedenheit des Volks malen wollen. Aber auch das lässt sich mit streng musikalischen Mitteln darstellen, wie u. A. Beethoven in der Musik zu Egmont bewiesen hat.

»Aeusserliche seltsame Hülfsmittel«. Wir haben schon bei der Aufzählung der mitwirkenden Instrumente Tamtam und Becken erwähnt. Der Autor sucht nun diesen Instrumenten, namentlich den Becken, noch besondere Effekte abzugewinnen. Bei einer langsameren, von Clarinetten und Fagotten, später von hoch liegenden Geigen getragenen Pianostelle lässt er die Becken »mit einem weichen Klöppel«, abwechselnd mit dem Tamtam pp berühren. Was das »bedeuten« mag, dass muss Herr v. Arnold wissen. Welch künstlerischen Werth solche »neue Effekte« haben, das brauchen wir hier nicht auseinander zu setzen.

»Geschmacklose Erfindung«. Diese liegt hauptsächlich in einer den modernen salonmässigen Clavierklang nachahmenden Orchesterbehandlung. Eine Melodie, durch längere Zeit einem Instrument anvertraut (wie in der Einleitung den Violoncells), und eine gewisse Figur darüber fortgesetzt, die nicht contrapunctisch-interessant ist, sondern nur einen Klangeffekt durchführt, können wir in der Orchestermusik nur geschmacklos finden, selbst wenn die Melodie an sich nicht gerade ganz übel wäre. Ebenso wird kaum Jemand ein besonderes Wohlgefallen an der hundertmal wiederholten Figur oder an den chromatischen Läufen der Oboe und Flöte Seite 21 und 22 der Partitur finden.

Nach alledem schliessen wir, dass Herr v. Arnold all zu lange in verderbten musikalischen Kreisen gelebt hat, um das ihm verliehene Talent in künstlerischer Weise auszubilden.

Gesangmusik.

Zwei französische Volkslieder (Brunettes) für Sopran, Alt, Tenor, Bass, aus dem 17. Jahrhundert. Leipzig, Breitkopf und Härtel. 20 Ngr.

D. Die Richtung unserer Zeit auf historische Erkenntniss der Entwicklung der Künste offenbart sich nicht blos in der gelehrten Behandlung der älteren Perioden und des Lebens der grossen Meister, nicht blos in den auf umfassende Sammlung und kritische Läuterung gegründeten Ausgaben ihrer Werke: auch dem grossen Kreise des hörenden Publikums ist man bestrebt, die so gesammelten und gesichteten Schätze vorzuführen und in ihm den historischen Sinn zu wecken. Nicht einem gelehrten Zwecke, sondern einer musikalischen Aufführung (am 12. März 1863 in Leipzig) verdanken die beiden genannten unvergleichlich reizenden Liedchen ihre Publication. Sie versetzen uns in eine Zeit, in welcher die Musik, im Gegensatz zum 16. Jahrhundert, schon die erheblichsten Fortschritte zu ihrer Selbständigkeit gemacht hat, die Tonart in unserm Sinne erscheint völlig ausgebildet, der eigentlich musikalische Rhythmus hat neben dem des Wortes seine volle Geltung, wenngleich nicht, wie jetzt durchgängig, die Herrschaft über denselben. Daneben bewegen sich die Harmonien im Ganzen in den strengen Folgen, wie wir sie meist von geistlichen Compositionen her kennen; sie begleiten einfach die Melodie, ohne dass es zur Mehrstimmigkeit kommt. Der hauptsächliche Reiz der Lieder liegt nun in der überaus feinen und reizenden Behandlung der Declamation, durch welche auch innerhalb des festen Taktes und selbständiger, einfach natürlicher melodischer Gestaltung der Ausdruck des Wortsinns zu mannigfaltiger, zuweilen überraschender Darstellung kommt, so dass wir uns den grossen Beifall bei der Aufführung leicht erklären, und dem ungenannten Herausgeber für die Herausgabe höchst dankbar sein müssen. Vom historischen Interesse aus drängen sich allerdings einem mancherlei Fragen auf; woher die Lieder genommen sind, ob sie schon früher gedruckt waren oder wo die Handschriften sind, ob in dieser Gattung noch mehr vorhanden; dann, von wem die Worte übersetzt sind, ob der Herausgeber sie in jeder Beziehung unverändert giebt; denn so wie die vielen Vortragszeichen offenbar erst von ihm herrühren, so trugen wir auch bei einigen harmoni-

schen Folgen Bedenken, sie der Mitte des 17. Jahrhunderts zuzuschreiben. *)

Musikleben in Stettin.

Das Musikleben in der Hauptstadt Pommerns ist in der von Ihnen redigirten Zeitung noch nicht geschildert worden, und so will ich es denn, erinnert durch Ihre Aufforderung in der ersten Nummer d. J., versuchen, ein annäherndes Bild davon zu geben.

Stettin, entlegen von den grössten Musikstädten Deutschlands, hat leider noch nicht jene Liebe und Verehrung für die edle Musica, abgesehen von der musikalischen Bildung, wie das beneidenswerthe Leipzig, Wien, Berlin und andere. Es haben deshalb auch hierauf gerichtete Versuche nicht die Früchte getragen, die erwartet wurden. Ein solcher Versuch wurde im letzten Quartale 1862 durch unsern seitherigen Operndirigenten, den sehr tüchtigen Capellmeister Schütz hier, gemacht und Mühe und Opfer nicht gescheut, tüchtige Kräfte zu bekommen. Leider erfolglos. Schien sich auch im Anfange des Unternehmens, angezogen durch die Neuheit, grosse Theilnahme des Publikums in den Symphonie- und den täglichen Abendconcerten zu zeigen, — erstere 2mal wöchentlich — so ergab sich schon nach einigen Wochen das Unhaltbare dieser Einrichtung und nach kaum drei Monaten ging die tüchtig eingespielte Capelle auseinander.

Die ungünstige Lage des Concertsaales, wie die beiden Militär-Musikcorps mögen dazu beigetragen haben; ähnliche Verhältnisse bestehen aber auch in andern grössern Städten, und muss man daher den Schluss ziehen, dass unser grosses Publikum für classische Musik noch nicht in dem Grade reif ist, um ähnliche Unternehmungen zu sichern.

Führt Herr Capellmeister Kosmaly in seinen zweimal jährlich stattfindenden Abonnement-Concerten zwar classische Musikwerke (Instrumental-) auf, die unter Leitung dieses ausgezeichneten Musikers musterhaft zu nennen sind, so sind sie leider durch die hohen Entrée's nur der Geld-Aristokratie zugänglich. Ausser diesen Concerten dirigirt Herr Kosmaly noch den Dilettanten-Orchesterverein.

Für Musikaufführungen geistlichen Inhalts sorgt Herr Musik-Director A. Loewe; sie bestehen meistens in seinen eigenen Compositionen. Das Urtheil darüber darf mir wohl bei der Bekanntheit dieses hochgeachteten Musikers erlassen bleiben.

Die Knapp'sche Capelle unter Leitung des Herrn J. Breidenstein zeigte anerkennenswerthes Streben nach Tüchtigkeit. Sie versuchte das Publikum für Symphonie-Concerte zu begeistern, aber ihre Bemühungen wurden durch schlechten Besuch gelohnt.

Die Kammermusik ist schon seit einigen Jahren durch Quartett-Productionen der Herren Gebrüder Wild und Bartelt vertreten. Einer der Erstern ist jetzt gestorben und der Dirigent einer hiesigen Militärcapelle hat statt dessen die erste Violine übernommen. Kann man an die Leistungen derselben nicht den Maassstab der Meisterschaft legen, so waren doch sämmtliche Herren sichtlich bemüht, die Intentionen der Componisten zu erreichen. Wir können nur wünschen, dass die Herren mit Eifer darin fortfahren mögen.

Unsere eigentliche Vocalmusik repräsentiren die alte und die neue Liedertafel, die sich auch im vergangenen Jahre in Concerten hören liessen. Beide haben tüchtige Solo- wie Chorkräfte, beide werden von tüchtigen Musikern, den Herren Schütz — siehe oben — und Beschuitt, geleitet. Die alte Liedertafel, unter des Letzteren Leitung, errang bei dem Braunschweiger Sängerfeste einen Hauptpreis in einer prachtvoll gestickten Fahne bestehend. Die neue Liedertafel hatte sich daran nicht betheiligt. Beide haben sich unter Mitwirkung einiger kleineren Gesangvereine ausserdem durch ein in der hiesigen Turnhalle zum Besten des Ingenieur Bauer'schen Unternehmens gegebenes Concert vortheilhaft ausgezeichnet.

Die Herren Virtuosen scheinen unsere Stadt gerade nicht gern zu besuchen, und wir hatten Gelegenheit aus dem Munde einiger derselben zu vernehmen, dass sie in der Regel Zuschüsse leisten müssten. Es ist dies auch ein Grund mehr, dass es uns an tüchtigen Lehrern für die Streichinstrumente mangelt.

Im vergangenen Jahre hörten wir den Violinisten Herrn J. Rosenthal. Er trug vor: das Mendelssohn'sche Violin-Concert, die Phantasie »Gott erhalte Franz« von Leonard (nach dem Programm auf Verlangen) und zum Schluss das E dur-Concert von Vieuxtemps. Ueber den Vortrag des Mendelssohn'schen Violin-Concerts wollen wir uns des Urtheils enthalten, da das Orchester durch ungleiches und mangelhaftes Spiel die Aufmerksamkeit störte. In der Leonard'schen Phantasie, die ihrer Composition nach bereits in Ihrer Zeitung beurtheilt, — eigentlich verurtheilt — ist, und in dem Vieuxtemps'schen Concert, besonders in dem letzteren zeigte Herr Rosenthal seine Meisterschaft in einem Grade, wie wir es nach dem vorangegangenen Urtheile eines Berliner Referenten in Ihrer Zeitung nicht erwarteten. Schönheit, Fülle und Reinheit des Tons, elegante Bogenführung, Sicherheit in der Technik und Wärme des Vortrags, namentlich im Adagio, zeichneten sein Spiel in diesem Concerte aus. Er wurde mit rauschendem Beifall und einem vollen Hause belohnt.

Der schwedische Oboe-Virtuose Herr Lund gab auch hier mit seiner Gattin ein Concert mit demselben Programm, in welchem er sich in dem Leipziger Gewandhause hören liess. Wir können nur dem dortigen Recensenten, sowohl in den instrumentalen wie gesanglichen Nummern, beipflichten.

Auch Herr Lotto hat sich hier noch einmal hören lassen. Das Programm war folgendes: I. Theil: Beethoven's Violin-Concert erster Satz, Arie aus »Figaro's Hochzeit« (Frau Moser), Ballade und Polonaise von Vieuxtemps. II. Theil: *Morceau de salon* von Vieuxtemps, Ungarisches Volkslied von Endre (Frau Moser), *Le Streghe* von Paganini. Es war kein zahlreiches Publikum erschienen.

Wir stimmen darin mit der Kritik überein, dass Hrn. Lotto's hervorragendste künstlerische Eigenschaft eine glänzende, wahrhaft bedeutende Technik, eine virtuose Herrschaft über das Instrument ist, welche die riesigsten Schwierigkeiten mit Leichtigkeit überwindet. Mag er in dieser Beziehung mit unsern ersten deutschen Geigern, Joachim und Laub, auf einer Stufe stehen, an hinreissendem Vortrag, an Grösse des Tons erreicht er diese nimmer. Schon das Programm, mit Ausnahme des Beethoven'schen Violin-Concerts, war nicht geeignet, zu begeistern. Alles nur Technik. Und warum nur ein abgerissenes Stück des Beethoven'schen Meisterwerks? (das übrigens ohne Tiefe und Empfindung vorgetragen wurde und nur bei der eingelegten brillanten Cadenz zu Bewunderung und Beifall hinriss).

An Clavierspielern hörten wir den Herrn Krause und Herrn Capellmeister Saar, den jetzigen Dirigenten der Theatercapelle, Letzterer ein Schüler Dreyschock's. Namentlich Saar's Spiel wurde mit grossem Beifall aufgenommen. Eleganz und Leichtigkeit des Anschlags, verbunden mit Innigkeit des Vortrags sind die Haupteigenschaften seines Spiels neben Ueberwindung der technischen Schwierigkeiten.

*) Wir beantworten diese Frage mit Folgendem: Die Herausgabe obiger Brünetten hat Herr Capellmeister Carl Reinecke veranstaltet. Er entnahm sie einer französischen Ausgabe von Weckherlin: »*Echo du temps passé*«, welche eine Masse ein-, drei- und vierstimmiger »Brünetten« enthält. Die entnommenen hat Herr Reinecke zum Vortrag eingerichtet, den Text übersetzt, einiges Anstössige daraus entfernt und endlich in der Harmonie einige kleine Varianten angebracht. D. Red.

Unsere Oper zeichnet sich in dieser Saison durch eine, abweichend gegen frühere Jahre, gute Besetzung aus. Bis jetzt kamen zur Aufführung: Don Juan, Sommernachtstraum, Martha, Norma, Gounod's Faust und der unvermeidliche Orpheus.

Berichte.

Leipzig. *S. B.* Die Saison neigt sich zum Ende. Wir haben heute über das vorletzte Abonnement-Concert im Gewandhause (10. März) und über die letzte Abendunterhaltung für Kammermusik (12. März) zu berichten. Jenes gestaltete sich hervorragend durch die abermalige Mitwirkung Joachim's und durch ein ausgezeichnetes, wenn auch entschieden zu langes Programm. Als Hauptnummer ist jedenfalls Schubert's von Joachim auf das glücklichste instrumentirte Duo Op. 140 (vierhändige Sonate) zu bezeichnen. Dieses herrliche Werk, das den zweiten Theil bildete, würde einen nicht geringeren Enthusiasmus erregt haben, als seiner Zeit die C-Symphonie Schubert's bei ihrer ersten hiesigen Aufführung, wenn man nicht vorher zwei Ouvertüren und zwei lange Concerte zu Gehör gebracht hätte. Unter solchen Umständen erscheinen einem grössern und namentlich dem Gewandhaus-Publikum Schubert's »himmlische Längen« nicht immer himmlisch, wie das theilweise Verlassen des Saales von Seite eben dieses Publikums bewies. Wir hoffen, dass man in der nächsten Saison das reizende Werk unter günstigeren Umständen wiederholen werde, und zweifeln nicht, dass es sich in der neuen Gestalt zu einem ebenso festen Lieblingsstück unserer Musikfreunde erheben werde, wie die an »Längen« nicht minder reiche Symphonie. Die Instrumentirung Joachim's zeichnet sich durch feinstes Erfassen der Schubert'schen Intentionen aus und würde eine selbständige Recension verdienen, wenn sie in Partitur gedruckt vorläge. Das ist leider nicht der Fall, vielmehr befindet sich letztere, wie wir hören, schon seit Jahren in dem berühmten Notenschranke eines jener Wiener Verleger, deren Rührigkeit und Beweglichkeit dem Laufe und der Umdrehung des Uranus gleichen. Dieser Verzögerung gegenüber sprechen wir hier die vollkommene Ueberzeugung aus, dass kein deutsches Concertorchester von einiger Lebhaftigkeit sich den Vortheil entgehen lassen wird, eine zweite grosse Symphonie von Schubert seinem Repertoire einzuverleiben, denn zu einer solchen ist das Duo wirklich geworden.*) Möchte also die Wiener Verlagshandlung dem Publikum die höchst verdienstliche Arbeit Joachim's nicht noch länger vorenthalten. — Der erste Theil des Concerts brachte die Ouvertüren zu »Fidelio« von Beethoven und zu »Medea« von Cherubini, beide (wenn man von den fortwährenden Fehlern im 1. Horn absieht) in trefflicher Ausführung. Der Vortrag des Beethoven'schen Concerts erwarb Joachim einen dreimaligen Hervorruf. In der That können wir uns die Auffassung dieses Werks im Ganzen nicht schöner und edler denken, als wir sie von Joachim zu hören gewohnt sind. Nur dürfen wir nicht verschweigen, dass im Einzelnen Manches nicht zu jener Vollendung gelangte, die man gerade von Joachim zu erwarten berechtigt ist. Einige Stellen in den höchsten Oktaven klangen merklich zu tief, und wenn wir sagen würden, dass uns die Cadenzen vollständig befriedigt hätten, so wäre es eine Unwahrheit. Die des zweiten und dritten Satzes sind entschieden zu lang und in der Modulation zu weit ausgreifend; die des ersten Satzes enthält Stellen, die Joachim selber nicht so herausbringt, dass man die grosse Schwierigkeit nicht merkte. Man wäre natürlich gerne geneigt, ein einmaliges Misslingen zu übersehen. Aber wir haben dieselben Bemerkungen schon in München beim Musikfeste gemacht und dürfen daher bei aller Verehrung für Joachim sie diesmal nicht wieder verschweigen. — Ein köstlicher Genuss war es endlich, Mozart's »*Sinfonie concertante*« für Violine und Viola mit Orchester von den Herren Joachim und David zu hören, welche beide mit innigstem Verständniss und in reizender Uebereinstimmung des Ausdrucks dem Werke seine schönsten Seiten abzugewinnen wussten.

Was die letzte »Abendunterhaltung« betrifft, so möchten wir gerne unsere Berichte über diese im Ganzen so genussreichen Productionen mit einem vollbefriedigenden Dur-Akkorde schliessen können. Leider aber herrschte über dem Schluss dieser »letzten« ein fataler Unstern, so dass wir die Moll-Durtonart gebrauchen müssen. — Die erste Geige war diesmal in den Händen des Herrn Dreyschock, welcher hin und wieder Schwung vermissen liess. Gleichwohl konnte man mit dem Vortrag des Haydn'schen B-Quartetts ziemlich zufrieden sein. Eine Cello-Sonate Op. 42 (eine frühere Arbeit) von C. Reinecke, vom Componisten und Herrn Lübeck gespielt, machte insofern einen günstigen Eindruck, als man die seitherigen grossen Fortschritte unseres Reinecke zu bewundern Gelegenheit fand. Der gemeldete »Unstern« aber machte sich im C-Quartett von Beethoven Op. 59 bemerklich, namentlich im Andante. Die Leipziger Musikfreunde haben nun die Folgen eines Verfahrens zu tragen, zufolge welchem ein Virtuose sich hier erst, zweifelhaft mit welchem Erfolge, in der Kammermusik einspielen lernen soll. Wir dürfen nicht verschweigen, dass Herr Lübeck zweimal herauskam, das erste Mal aber ungefähr 24 Takte lang sich nicht wieder zurechtfinden konnte. Dergleichen überschreitet die Grenze des zu Entschuldigenden. Hoffen wir von der nächsten Saison Erfreulicheres.

— *β.* Das 10. und letzte Concert des Euterpe-Vereins brachte Liszt's »Faust-Symphonie« und 2 Sätze aus »Harold en Italie« von Berlioz. Die symphonischen Schriften dieser Herren sind in diesen Blättern bereits so häufig besprochen worden, dass wir uns ein wiederholtes Zurückkommen auf dieselben ersparen dürfen. Wir berichten blos, dass die Aufnahme des Liszt'schen Werkes von Seite des doch bereits sehr »vorbereiteten« Euterpe-Publikums eine sehr kühle war. Wenden wir uns zu den erfreulichen Productionen des Abends. Dahin rechnen wir in erster Linie den Vortrag des Recitativ und Arie »Vainement Pharaon« aus »Josef in Egypten« von Méhul durch Herrn Schild. Dieser begabte und strebsame Künstler hat uns bei wiederholtem öffentlichen Auftreten Gelegenheit gegeben, die wirklich erstaunlichen Fortschritte, die er im Laufe des Winters gemacht hat, zu bewundern. Die Tonbildung, dieser sicherste Prüfstein wahren Gesanges, lässt nichts zu wünschen übrig, ist durchaus ungezwungen und normal, ebenso das An- und Abschwellen des Tons und überhaupt Alles, was speciell zur Technik gehört; aber dem entsprechend ist auch die geistige Auffassung des Sängers eine vollkommen künstlerische, d. h. einfache und natürliche und so blieb auch die Wirkung nicht aus, die das wahrhaft Schöne auf gebildete Ohren stets hervorbringen wird. Das Publikum war augenblicklich entzückt und spendete dem Künstler stürmischen Beifall. Die Leonoren-Ouvertüre (C-dur Nr. 3) von Beethoven, recht brav wiedergegeben, vielleicht in Folge der vorhergegangenen Orchesteretuden, beschloss in versöhnender Weise das Concert.

*) Von Schubert ist es vielleicht auch ursprünglich als solche gedacht gewesen, denn die entschieden orchestralen Züge darin, bei höchst geringer Verwendung eigentlicher Clavierpassagen, sind doch zu auffallend und ist auch schon von Schumann darauf aufmerksam gemacht worden.

Nachrichten.

Die diesjährige Concurrenz um den Michael-Beer'schen Preis ist laut einer Bekanntmachung der Berliner Akademie der Künste für Musiker aller Confessionen bestimmt. Als Aufgabe ist die Composition eines *Te deum laudamus* nach dem lateinischen Text

(vierstimmig mit Orchester) gestellt. Der Preis besteht aus einem einjährigen Stipendium von 750 Thlrn. zu einer Studienreise nach Rom. Der Ablieferungstermin für die Concurrenzarbeiten ist auf den 14. Juli d. J. festgestellt.

Ein zum Besten der Schleswig-Holsteiner in Dresden von der Singakademie in Verbindung mit der Liedertafel gegebenes Concert brachte das *Salve regina* von Schubert, der Eidgenossen Nachtwache und Schwarz-Roth-Gold von Schumann, Schön Rohtraut von Veit, Chor aus Oedipus von Mendelssohn, Volkslied »Blau-Weiss-Roth«, arrangirt von Reichel, »Wachet auf« von Raff, Athalia von Mendelssohn, endlich Lieder von Schubert und Mozart, gesungen von Fräul. Becky aus Berlin.

Die letzte Soirée des kgl. Domchors in Berlin (25. Februar) brachte ein achtstimmiges Credo von Cherubini, Adoramus von Perti, einen fugirten Choral von Homilius, den 22. Psalm von Mendelssohn, das sechsstimmige Crucifixus von Lotti, eine zweichörige Motette von Joh. Mich. Bach und Mozart's *Ave verum*.

Im fünften Abonnement-Concert in Carlsruhe kam eine neue fünfsätzige Suite von J. Raff zur Aufführung. Dieselbe soll bei Schott in Mainz erscheinen.

Der Stuttgarter Orchesterverein brachte kürzlich eine verschollene Symphonie von C. M. von Weber zur Aufführung.

Ueber das Tempo des Allegretto der 8. Symphonie von Beethoven hat sich in Wien bei Gelegenheit der letzten Aufführung derselben im Gesellschaftsconcert, wo Director Herbeck es ungewöhnlich schnell nahm, abermals ein Streit entwickelt. Wir erinnern daran, dass dieses Musikstück aus einem Canon hervorging, den Beethoven zu einem Abschiedsfeste für Mälzel componirt hatte. Das Tempo ist dabei bezeichnet: ♪=72.

In französischen Musikzeitungen streitet man sich über Gade wegen des Andante aus dessen 3. Symphonie (Op. 15), welches in einem *Concert populaire* zum ersten Mal aufgeführt und kalt aufgenommen worden war. Wir meinen, man sollte einen Componisten doch nicht nach einem Stück, noch dazu einem aus dem Ganzen gerissenen, sondern nach der Totalität seines Schaffens beurtheilen.

In Mailand finden seit einiger Zeit unter der Leitung eines Zöglings von Mercadante, des Herrn Adolfo Noseda »classische Concerte« statt. Das Programm des letzten dieser Concerte enthielt Beethoven's Cdur-Symphonie, die Freischütz-Ouvertüre, die zu »Figaro's Hochzeit« und die zu »Ali-Baba« von Cherubini, endlich eine phantastische Symphonie von Noseda.

Im *Concert populaire* in Paris am 6. März wurde u. A. Lachner's D-Suite aufgeführt.

Ueber Schindler's Nachlass erfährt man, dass er sich jetzt im Besitz einer Schwester des Verstorbenen zu Mannheim befinde, und dass die Beethoven betreffende Partie desselben bald einer kundigen Hand zur erforderlichen Feststellung ihres Inhalts anvertraut werden wird.

Die erledigte Dirigentenstelle der Mainzer Liedertafel ist durch Herrn Lux wieder besetzt worden.

Der schwedische Componist Otto Lindblad ist kürzlich gestorben.

Leipzig. Der Hofopernsänger Herr Degele aus Dresden hat am 8. März im Stadttheater eine Reihe von Gastspielen mit Marschner's »Hans Heiling« eröffnet, welche Vorstellung zum Besten des Theaterpensionsfonds gegeben wurde.
— Frau Jul. Flinsch hat aus Gesundheitsrücksichten die Mitwirkung bei der Aufführung der Matthäus-Passion abgesagt.

Briefkasten der Redaction.

E. in *W.* Allerdings waren Sie gemeint. Das betreffende Opus hätte vor etwa 500 Jahren componirt werden sollen. — ∾ in *B.* und —*s* in *X.* Sie irren Sich über die Person des Autors.

Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Allgemeine

Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Selmar Bagge.

Leipzig, 23. März 1864. **Nr. 12.** Neue Folge. II. Jahrgang.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.
Preis: Jährlich 5 Thlr. 10 Ngr. Vierteljährliche Pränumeration 1 Thlr. 10 Ngr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr.
Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Ein Brief aus Messina.

(Schluss.)

Ueber die folgende Oper, *Tutti in maschera, opera buffa*, von Maestro Carlo Pedrotti*), schreibe ich Ihnen nichts Näheres; sie übertrifft an Unbedeutendheit, Abgeschmacktheit, Trivialität Alles, was bisher zu meinen Ohren gedrungen ist. Fürwahr, wessen Nervensystem nicht etwa zu empfindlich ist, der wird den Dudelsack, der um Weihnachten in den Wohnungen der Handwerker vor einer mit Lichtern umstellten Krippe gespielt wird, lieber hören, als diese Oper. Da ist doch Originalität in Rhythmus und Instrumentation (!) ebenso wie in Harmonie und Melodie — abgesehen davon, dass die letztere starke Aehnlichkeit mit dem Pastorale in Händel's Messias hat — während jener Maestro von allen diesen Dingen nicht mehr Ahnung hat, als ein Stubenmaler, der auch mitunter aus dem Leben gegriffene Scenen *al fresco* auf die Wände tüncht, von Historienmalerei. Seine Instrumentationskunst erhält hier noch besonderen Glanz durch die horriblen Lichter, welche Clarinetten, Oboen und Fagotte, mit Todesverachtung geblasen, aufsetzen; sie fahren immer darein wie ein Wetterleuchten, dem man auch gern das vollkommenste Dunkel der Nacht vorzieht. Die *Opera buffa* ist hier übrigens, obgleich der Witz noch wie in alter Zeit eine sehr hervorragende Stellung unter den Talenten dieses Volkes einnimmt, nicht sehr beliebt; der Sicilianer zieht die tragische Oper vor; eine gehörige Quantität *vendetta* mit etwas viel Gift und Dolch am Schluss — das mundet ihm, wie z. B. Lucrezia Borgia, die Oper, welche nach jener gegeben wurde. Diese ist ja in Deutschland hinreichend bekannt, ich habe Nichts weiter davon zu erzählen; die Aufführung ging im Ganzen an. Nach diesen Genüssen stieg meine Freude sehr hoch, als sich das Gerücht bestätigte, Rossini's Barbier käme an die Reihe. O Himmel! welche Enttäuschung! Allerdings ging er eines schönen Abends in Scene, aber so, dass der alte Rossini ihn schwerlich selber erkannt hätte, geschweige ein anderer Sterblicher. Es ist kein Wunder; Rossini ist für dies Geschlecht viel zu classisch, das versteht nur Verdi'sche Gassenhauer abzuleiern. Uebrigens kann ich hier nicht verschweigen, dass das Publikum sich Rossini denn doch nicht dergestalt verderben liess; es pfiff so — und was pfeifen heisst, kann man hier lernen —, dass nur der erste Akt gegeben werden konnte, und auch kein zweiter Versuch gemacht worden ist.

*) Ausser dieser Oper hat dieser Maestro noch geschrieben: *Fiorina, Mazeppa, Il Parrucchiere della Reggenza, Romeo di Monfort.*

Es folgte hierauf wieder eine tragische Oper, *l'Ebreo*, von Maestro Apolloni,*) einem Schüler Verdi's, wie ich höre. Auch hier ist der Schüler keineswegs über seinem Meister; nur die Harmonisirung scheint er mir stellenweise etwas besser zu verstehen, vorausgesetzt, dass die betreffenden Stellen nicht irgendwo gestohlen sind. Dies Geschäft nämlich soll er in der Oper mit grosser Virtuosität ausüben; ich kann darüber nicht urtheilen, da mir die Quellen, welche mir angegeben wurden, nicht zugänglich sind. Ich will Ihnen in aller Kürze angeben, um was es sich in dieser Oper handelt. Zur Zeit der letzten maurischen Kriege in Spanien während der Belagerung von Granada durch Ferdinand von Aragonien verliebt sich ein maurischer Anführer, Adel Muza, in eine Jüdin Laila, deren Vater, Namens Isacchar, ein fanatischer Israelit, ausserdem als Zauberer bekannt ist. Der Vater, noch mehr Feind der Mauren als der Christen, entdeckt die Liebe, verflucht seine Tochter, eilt mit ihr in's Lager Ferdinand's, um ihm das Anerbieten zu machen, die Stadt durch seine Künste in dessen Gewalt zu bringen und die Tochter zum Unterpfande seiner Treue bei ihm zu lassen. Der König weist das Anerbieten zurück, lässt dagegen Vater und Tochter gefangen nehmen, um sie als Ungläubige der Inquisition zu überliefern. Der Vater entkommt durch seine Zauberei und steckt aus Rache das spanische Lager in Brand. Damit endet der erste Akt. Die erste Scene des zweiten zeigt ein unterirdisches Gemach Isacchars, in welchem Waffen geputzt werden; bald erscheint eine Anzahl Hebräer. Sie begeistern sich durch das Andenken an die grossen Helden ihres Volkes und ziehen ab zum Kampfe gegen die Christen im Bunde mit den Mauren. Die zweite Scene führt uns wieder in's spanische Lager: Truppen ziehen auf, bald erscheint der König, die Königin nebst Gefolge u. s. w. Trompetenstösse verkünden die Ankunft eines Gesandten der Feinde; ein Befehlshaber der Mauren kommt, um Unterhandlungen anzubieten; Ferdinand schlägt sie aus. Während jener noch anwesend ist, tritt Laila auf, an welcher der Grossinquisitor bereits sein Bekehrungswerk gethan hat; — ein grosser Schreck, denn jener Befehlshaber ist kein Anderer als Adel Muza, welcher jetzt der Geliebten, da sie ihm zu folgen sich nicht entschliessen kann, flucht.

*) Nur eine Oper hat Apolloni noch geschrieben, *Adelchi*.

Im dritten Akte erscheint der Chor der Mönche und Nonnen, bald auch Ferdinand, Isabella, der Grossinquisitor und Laila an einsamem Orte bei einer Capelle, in welche sie sich bald begeben, um an der Letzteren die Taufe zu vollziehen. Während sie damit beschäftigt sind, kommt Adel Muza, der diesen Ort aufgesucht hat, um die Geliebte noch einmal zu sehen und dann zu sterben. Bald gesellt sich zu ihm Isacchar; beide erkennen sich als alte Todfeinde, sie greifen zu den Waffen — in demselben Augenblick ertönt Orgelspiel und Gesang in der Capelle. Beide erfasst eine Ahnung, was da vorgehe — der Jude stürzt in die Capelle, schleppt die Tochter heraus und ersticht sie. Er selbst und Adel Muza werden zum Scheiterhaufen verurtheilt. *)

Die Scenen zwischen den drei Hauptpersonen und die Charaktere dieser selbst sind recht geschickt für die musikalische Behandlung, weniger die übrigen, die steif und langweilig sind, mit denen auch ein besserer Componist, als unserer Maestro ist, in Gefahr gerathen wäre.

Etwas Besonderes lässt sich von der Musik in der That nicht sagen. Geschmacklosigkeiten und Trivialitäten fehlen natürlich nicht. Der Chor der Kapuziner und (entsetzlichen!) Nonnen zieht mit nicht weniger heiterer Musik auf, als die Compagnie spanischer Marssöhne. Harfenspiel wird auch nicht vermisst, damit doch Etwas in dieser modernsten Musik an die alten Zeiten erinnert. Im Allgemeinen zeichnet sich der Maestro dadurch aus, dass er meist einen leidlichen Ansatz zur Melodie nimmt, bald aber in sehr sentimentale und schwache Langeweile übergeht. Interessant ist mir nur eine Stelle, weil sie sehr charakteristisch ist. Im Schlussakt also erscheint Laila im weissen Taufkleide, um sich in der Capelle taufen zu lassen. Da vergisst sie denn Vater und Geliebten gänzlich, tritt an den Rand der Bühne und singt sich selber ihr Tauflied in einer grossen Arie. Diese Arie nun, in welcher die Donna ihre Freude über die Erlangung des wahren Glaubens und ihre Hoffnung auf's Paradies äussert, trägt einen Charakter, der nichts weniger als ein religiöser ist, sondern er bewegt sich in Rouladen, lang ausgehaltenen Tönen und ähnlichen Kunstreiterexercitien, wie etwa ein junges Ding, das sich vor heiterer Lebenslust nicht zu lassen weiss und Umfang und Fertigkeit ihrer Kehle probiren will, die Töne in die Luft trillern und kollern würde. Ganz dem entsprechend sind die Orgeltöne, welche gleich darauf in der Capelle den Akt der Taufe begleiten. Nur lässt sich von diesen rühmen, dass sie aus dem wirklichen Leben, wie es hier zu Tage tritt, gegriffen sind. Denn begiebt man sich hier an einem hohen Festtage in eine Kirche, so sind die musikalischen Eindrücke, welche man dort bekommt, von ganz derselben Natur. Am 8. December, dem Feste der *immaculata conceptio,* hörte ich in einer Kirche Musik, die mich staunen machte, zu deren durchaus trivial-weltlichen Charakter die hin und wieder eingestreuten einzelnen, an Händel anklingenden Takte in gar seltsamer Weise contrastirten. Hier staunt man blos, Abscheu geradezu empfand ich, als ich bald darauf eine zur Verherrlichung desselben Festes angestellte Procession sah. Abgesehen von den harlekinartig maskirten Herolden, welche den Zug eröffneten, empörte ganz besonders die begleitende Musik von Trommeln, mit den Bläsern abwechselnd. Denn nicht etwa ein Processionslied, wie man es bei uns in katholischen Gegenden hört, wurde dazu gespielt, bewahre! sondern jene wilde, frivole Ballmusik aus Verdi's *un ballo in maschera!* Am ersten Weihnachtstage, Morgens um 5 Uhr, fand ebenfalls eine Procession statt; ich sah sie nicht, aber zu meinem Bett drang die Musik — sie war aus dem Ballet Lionilla von Cecchetti. Es ist nicht nur das bare Heidenthum, sondern das heruntergekommene Heidenthum.

*) Wie Sie sehen, ist das Sujet aus Bulwer's Roman »Laila oder die Belagerung von Granada« genommen.

Jetzt ist *Beatrice*, *contessa di Tenda* von Bellini an der Reihe. Eine Stufe, das weiss Jedermann, steht auch Bellini noch über der italienischen Musik von heute, mehr aber schwerlich, wenigstens nicht in dieser Oper. Sowohl was die Auffassung, als auch was die eigentliche Form betrifft, ist Bellini weiter gegangen, als seine Vorgänger, aber auf dem Wege, der nicht zum Gipfel der Kunst, sondern zum Abgrund führt, in welchen sie auch Verdi und Genossen endlich gestürzt haben. Der Schritt von der ewigen Sentimentalität und Weichlichkeit bis zu der alles Geistigen, aller Auffassung überhaupt entbehrenden Sinnlichkeit ist in der That nicht gross, es ist der einzige, der in der Entwicklung der Kunst nur noch gethan werden kann, da eine Fortsetzung der begonnenen Richtung in gerader Linie nun einmal nicht zu Tiefe und Gehalt führen kann. In den Melodien ist bisweilen schon sehr wenig wahrer Ausdruck, schon viel Bravour (die hier durch die Sucht der Sänger zu glänzen noch übertrieben wird) oder Phrasenmacherei, allein es ist im Allgemeinen doch noch eine Auffassung, wenn gleich eben auch die schroffsten und härtesten Charaktere mit derselben Weichheit behandelt sind, wie die entgegengesetzten. Hört auch diese auf, so bleibt nichts Anderes mehr übrig, als aus einem Gassenhauer in den andern zu walzen. In der Harmonisirung steht Bellini in dieser Oper gleichfalls unmittelbar vor Verdi. Sie ist, wie allgemein bekannt, niemals der neueren Italiener starke Seite gewesen. Verdi kennt nur noch den bei uns so genannten »Schusterbass« der gewöhnlichen Tanzmusik; Bellini wendet diesen auch schon mit bedenklicher Vorliebe an, aber bei ihm findet sich hin und wieder doch eine Spur von gutem Willen, sich höher zu erheben. Zu eigentlicher Polyphonie kommt es gar nicht; selbst im Finale, dessen Bedeutung wiederum noch nicht auf den Verdi'schen Nullpunkt herabgesunken ist, weiss er fünf Solostimmen, Männer- und Frauenchor kaum anders, als in Terzen und Sexten neben einander laufen zu lassen. *) Der Rhythmus zeigt wenig Mannigfaltigkeit; ich glaube, es giebt keine Nummer in der Oper, die, wenn nicht durchweg, so doch wenigstens an einigen Stellen punktirte Viertel oder Achtel aufzuweisen hätte. Auch der Periodenbau hat sehr wenig Eigenthümliches; nur an einer Stelle finden sich einmal achttaktige Perioden, welche sich nicht in kleinere symmetrische Gruppen zerlegen lassen, an einer andern eine zwölftaktige Periode, bestehend aus zwei Takten und zwei Gruppen von je fünf Takten. Die Instrumentation zeichnet sich vortheilhaft eigentlich durch Nichts aus, womit im Allgemeinen kein Tadel ausgesprochen werden soll. Nur für einige Stellen kann ich einen solchen nicht zurückhalten. Da der Componist andere Mittel zur Darstellung grosser und starker Eindrücke nicht zur Verfügung hat, so muss die Instrumentation allein helfen; daher werden im ersten Finale, wo die Leidenschaf-

*) Bellini hat übrigens selbst ein ganz ehrliches Bewusstsein davon gehabt, was ihm in dieser Beziehung fehlte. Vor wenigen Tagen erzählte mir ein hiesiger Clavierlehrer, ehemals Virtuose, der mit Bellini zusammen im Conservatorium zu Neapel gewesen ist, dass er und seine Freunde mit Bellini schon bei Mercadante's Berufung zum Director der Anstalt sich gesagt haben, es würde das einzig Richtige sein, einen Deutschen zu berufen, der einen ordentlichen polyphonen Satz in die italienische Musik einzuführen im Stande sei.

ten am heftigsten auf einander stossen sollen, grosse Trommel, Becken und die ganze Masse des Blechs herangeholt, ohne dass, wie gesagt, die Armuth der Harmonie dadurch vermindert würde, um eine Steigerung zu erzielen, die der Meyerbeer-Verdi'schen Effekthascherei schon sehr nahe steht.*)

Die Oper enthält nicht wenig Züge, die dem allgemeinen Grundcharakter der Bellini'schen Compositionsweise zuwiderlaufen; daneben indessen findet sich doch manche Gelegenheit, seine Eigenthümlichkeit nicht unpassend walten zu lassen, und solche Partien sind in der That, was die Hauptsache hier, die Melodie, angeht, recht schön, z. B. das Terzett zwischen Beatrice, Orombello und Agnese mit Harfenbegleitung am Schluss der Oper. Auffallend ist, dass die italienischen Componisten so leicht an der Klippe, eine Arie passend zu schliessen, scheitern; nicht nur bei Verdi und Genossen, auch bei Bellini und Donizetti tritt der gewöhnliche Schluss mit Unter- und Oberdominante meist in so nackter Trivialität hervor — ja, ich möchte sagen, so leichtsinnig, dass die Einheit der Melodie dadurch jämmerlich vernichtet wird. Es lässt sich immer damit vergleichen, wie ein träger Schüler, wenn er in die Nähe des Endes seiner Arbeit kommt, nun von Ungeduld ergriffen hinschreibt, was ihm gerade in die Feder kommt. — Viel weniger ist Bellini in dieser Oper die freudige, zuversichtliche, heroische Stimmung gelungen. Ich will nicht gerade sagen, dass die Triumpharie der Beatrice am Schluss des Ganzen so leichtsinnig ist, wie Verdi dergleichen zu componiren pflegt, allein von tiefem Ausdruck, von erhabenem Schwunge ist sie doch noch weiter entfernt, als von jenem Tone. Was den Charakter Filippo's betrifft, so habe ich oben bereits angedeutet, wie er bei Bellini behandelt wird. Gut getroffen scheint mir der Anfang, wo Filippo vom Feste gelangweilt und im Unwillen über seine Rolle, die er dort gespielt hat, auftritt. Diese Stimmung wird in der That durch die häufige Wiederholung dieser Figur etc. sehr gut bezeichnet. Orombello ist selbstverständlich die für Bellini passendste Figur; sie giebt ihm Gelegenheit, seine Meisterschaft in weinerlichen Tenorarien zu bekunden. Die Uebrigen sind unbedeutend.

Doch basta, basta! Ich bemerke, dass ich Ihre Geduld wahrscheinlich schon bis nahe zum Zerreissen ausgedehnt habe. Ich brauche Sie nicht erst zu versichern, dass ich mich sehr gefreut haben würde, hätte ich hier Stoff gefunden, Ihnen statt dieses Allerlei einen wirklichen Bericht zu senden. Vielleicht dient das Mitgetheilte wenigstens dazu, Ihnen die traurigen Culturzustände, die hier herrschen, an seinem Theile etwas illustriren zu helfen. Noch haben wir die »Sonnambula« von Bellini zu geniessen, über die Sie Nichts von mir erwarten werden, da Sie diese ja ohne Frage hinreichend kennen. — Herzlichen Gruss! Wie immer

Messina, im Januar 1864. Ihr

P. M.

*) Ich glaube, diese Oper ist bei uns weniger bekannt, ich will daher den Inhalt derselben erzählen. Er ist aus der italienischen Geschichte vom Ende des 14. Jahrhunderts genommen. Beatrice de Lascari, contessa di Tenda, Wittwe des Facino Cane, des Vormunds der Söhne von Giovanni Galeazzo Visconti, hat sich wiederum vermählt, mit Filippo Maria Visconti, der dadurch zu Macht und Reichthum gelangt. Bald wird er der älteren Gemahlin überdrüssig und wünscht sich ihrer um so mehr zu entledigen, als sein Ehrgeiz sich fortwährend dadurch verletzt fühlt, dass er nur durch sie mächtig sein soll. Er verliebt sich in eine der Hofdamen seiner Gemahlin, Agnese del Maino, mit deren Bruder Rizzardo er den Sturz der Gemahlin vorbereitet. Als Vorwand dient dabei die Unzufriedenheit der alten Vasallen Facino's über die Tyrannei Filippo's, die Drohungen der Beatrice und ihr Freundschaftsverhältniss zu Orombello di Ventimiglia, welcher zu der Filippo feindlichen Partei gehört. Unter diesen Voraussetzungen beginnt die Oper. In einem Vorhofe des Castello di Binasco begegnen sich Filippo und eine Schaar von Hofleuten, welche an ihn verwundert die Frage richten, weshalb er schon so früh das im Schlosse stattfindende Fest verlasse. Widerwillen gegen die, welche dort die Göttin des Festes ist, ist die Antwort. Es entspinnt sich nun ein Gespräch, in welchem Filippo die Absicht äussert, seine Fesseln zu zerreissen und hierzu vom Chor durch Vorstellung seiner Macht und der seiner in der Freiheit wartenden Genüsse noch mehr angefeuert wird. Unterbrochen wird das Gespräch durch einen Gesang der Agnese vom Palaste her: Nichts hat Werth im Leben ohne die Liebe. Filippo singt eine Liebesarie auf die Geliebte. Die 2. Scene spielt im Zimmer der Agnese; es ist Nacht, sie schlägt die Laute, da tritt plötzlich Orombello ein, überrascht, dass sie die Spielerin ist. Agnese hält ihn zurück, ungläubig, dass nur die Töne ihn gelockt haben sollen; sie habe in seinen Augen gelesen, dass er liebe – — durch eine Reihe von Missverständnissen kommt es endlich zu Tage, dass sie ihn liebt, er aber nicht sie, sondern Beatrice, für welche er nun nur um Schonung bitten kann. In der nächsten Scene tritt Beatrice auf, in einem einsamen Theile des Parks; sie klagt ihren Begleiterinnen ihr Leiden, ihren Schmerz über Filippo's Undank. Kaum hat sie sich entfernt, so erscheint Filippo selbst mit Rizzardo, lässt die Gemahlin zurückrufen und macht ihr über ihre Treulosigkeit die heftigsten Vorwürfe. Er zeigt ihr Briefe vor, welche Beatrice von der unzufriedenen Partei erhalten hat. Es sind Klagen ihrer getreuen Unterthanen; er würde längst nicht mehr sein, hätte sie ihnen nachgegeben. Er droht Rache und Tod. Nachdem beide sich entfernt, treten Ritter auf, vorsichtig umherspähend, um, offenbar in feindlicher Absicht, Filippo zu entdecken. Sie zerstreuen sich; Beatrice erscheint allein, um ihrem Schmerze Luft zu machen; da naht sich Orombello. Er dringt in sie, mit ihm zu entfliehen, sie aber weist dies zurück, weil man ihr Vertrauen zu ihm für Liebe halte, von der sie Nichts wisse. Orombello gesteht nun selbst die seinige — da kommt Filippo, von Agnese geleitet, mit dem ganzen Gefolge von Rittern, Damen, Soldaten u. s. w. Anklagen, Vertheidigungen auf beiden Seiten, Freude der Agnese über die gelungene Rache — Beatrice und Orombello werden verhaftet. Die erste Scene des zweiten Aktes wird gefüllt durch ein Gespräch zwischen den Damen der Beatrice und Hofleuten. Letztere theilen den Hergang der Folterung Orombello's mit, und wie er endlich von Schmerz überwunden sich und Beatrice für schuldig erklärt hat. In der zweiten Scene tritt Filippo auf mit Anichino, Orombello's Freund und früherem Minister Facino's, welcher vergeblich den Fürsten von seinem Wege abzubringen sucht. Der Gerichtshof versammelt sich, Filippo empfiehlt Unparteilichkeit; Beatrice muss erscheinen. Da sie ihre Unschuld behauptet, wird Orombello hereingeführt, der jetzt erklärt, der Schmerz, nicht er habe gesprochen, sie sei unschuldig. Beatrice triumphirt und verzeiht seine vorherige Schwäche; Filippo ist betroffen, wird jedoch von den Richtern gewarnt, nicht nachzugeben; Agnese fühlt Gewissensbisse. Die beiden Angeklagten werden zu fernerem peinlichen Verhör abgeführt. Alle entfernen sich mit Ausnahme von Filippo und Agnese, welche selbst jenen jetzt um Gnade bittet, da sie sich zu beängstigt in ihrem Gewissen fühle. Auch sie weist der Tyrann hart zurück, bald aber steigen ihm selbst Bedenken auf; zu seinem Ohr dringt der Schmerzensschrei der Gefolterten; er will diesen Lauten entfliehen — da wird ihm das Todesurtheil zur Unterschrift gebracht, da Beatrice keine Geständnisse gemacht hat. Er entschliesst sich, nicht zu unterzeichnen, sie soll leben, in dem Augenblick aber, wo er das Todesurtheil zerreisst, hört man Lärm: es sind die alten Vasallen Facino's, welche kommen, Beatrice zu fordern und Binasco bedrohen. Damit ist natürlich das Loos der beiden Unglücklichen entschieden. Die folgende Scene zeigt ein unterirdisches Seitengemach des Kerkers; Beatrice kommt in den Kreis ihrer Frauen und Freunde und ermuntert sie, nicht traurig zu sein, sondern mit ihr zu frohlocken, dass sie trotz der Folter ihre Ehre und Unschuld vertheidigt hat. Plötzlich kommt Agnese, wirft sich der Beatrice zu Füssen und bittet sie um Vergebung, da sie allein die Anstifterin sei; von Eifersucht getrieben, habe sie jene Papiere entwendet und so beiden den Untergang bereitet. Beatrice will sie zurückstossen, da vernimmt man Orombello's Stimme vom Kerkerthurm her, der um Kraft betet, zu vergeben. Beatrice stimmt ein in den Gesang und vergiebt auch ihrerseits. Nach einer freudigen, triumphirenden Arie geht sie ab zum Tode.

Recensionen.

Carl Reinecke, Op. 73. Belsazar*), Dichtung von Fr. Röber; für Soli, Chor und Orchester. Leipzig, Fr. Kistner. Partitur 7 Thlr. 15 Ngr., Orchesterstimmen 7 Thlr. 5 Ngr., Clavierauszug 4 Thlr. 20 Ngr., Chorst. 1 Thlr. 20 Ngr.

—s. Wir möchten das vorliegende Opus ein Concertdrama nennen. Es ist bis jetzt kein allgemein gebräuchlicher Titel für ein musikalisches Kunstwerk; man wird aber unschwer verstehen, dass Referent damit diejenige Gattung bezeichnen will, welche aus dem Oratorium hervorgegangen, sich von der Kirche losgelöst hat, gleichwohl aber die Formen ja auch den dichterischen Vorwurf des Oratoriums — wenn auch diesen nicht mit Nothwendigkeit — festhält. Paradies und Peri von Schumann, seine Pilgerfahrt der Rose u. s. f. sind z. B. bekanntlich dem Inhalte nach auf den Boden der rein dichterischen Phantasie gestellt, welche sich einen dramatisch-symbolischen Stoff frei schafft und ihn der musikalischen Schöpfungskraft zu freier Gestaltung übergiebt. Nicht so der Belsazar von Reinecke. Zwar löst sich die formale Ausgestaltung des Stoffes nach der poetischen, wie musikalischen Seite hin von dem erbaulichen, d. h. kirchlichen Zweck los und sucht sich den Concertsaal als Stätte der Darstellung, daher das Werk oben als Concertdrama bezeichnet wurde: Allein der Gegenstand des dramatischen Inhalts ist ein ursprünglich alttestamentlicher (vergl. das 5. Cap. des Propheten Daniel), und so steht das Werk dem historischen biblischen Oratorium näher, als jene Schumann'schen Schöpfungen. Hiemit ist auch der Beurtheilung der Maassstab zugewiesen und zwar derjenige des biblischen Concertdramas. Rein musikalisch betrachtet ist das vorliegende Kunstwerk als ein schönes, edles zu bezeichnen. Was die ethische und historische Wahrheit des poetisch-dramatischen Stoffes betrifft, so können freilich triftige Bedenken dagegen nicht unterdrückt werden. Bekanntlich hat H. Heine denselben in Balladenform bearbeitet. Diese Bearbeitung scheint dem Dichter des vorliegenden Textes als Grundlage gedient zu haben; nicht die Erzählung des gedachten alttestamentlichen Buches. Man könnte auf die Vermuthung kommen, als habe Herr Fr. Röber das Original bei seiner Dramatisirung des Stoffes nicht einmal einer eingehenden Durchsicht gewürdigt. Denn nur so ist es erklärlich, dass er z. B. ein höchst wirksames dramatisches Moment, die Erhöhung des Daniel, vollständig ausser Acht lassen konnte. — Ohne Zweifel würde auch der anhaltende Gesang der Männerstimmen vortheilhaft unterbrochen worden sein, wenn dem Original gemäss nach dem Chore der Magier

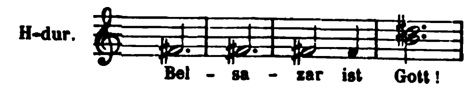
> — es kann dir kein Mund
> Deuten die Zeichen

die Königin mit dem Weiberchore eingeführt wäre, ihre Ueberzeugung aussprechend, dass nur Daniel, aller hohen Weisheit voll, die Deutung dem erschrockenen König verkünden könne. Darauf wäre dann Daniel erschienen; durch stolze Ablehnung der ihm vom Könige angebotenen Ehrenbezeugung wäre er im Gegensatz zum Könige in ein sehr vortheilhaftes Licht gestellt und die Superiorität des Glaubens seines Volkes viel kräftiger begründet worden, als es in Herrn Röber's Gedicht geschehen ist. Dies ist der Verlauf in der biblischen Erzählung. — Noch ist es als ein Verstoss gegen die mosaische Ethik zu bezeichnen, wenn Herr Röber den »Chor der Israeliten« in Klagen über die »sünd'ge Seele« u. s. f. des ermordeten Königs ausbrechen lässt. Das »Aug' um Auge, Zahn um Zahn« gab dem Mitgefühl für den Feind bekanntlich erst durch die christliche Lebensanschauung Raum. — Endlich nimmt Herr Röber sich die Freiheit, dem Schlusse seiner Dichtung dadurch Gewicht zu geben, dass er die Juden aus der babylonischen Gefangenschaft unmittelbar nach der Ermordung des Belsazar heimkehren lässt, eine poetische Licenz, gegen welche das historische Gewissen Bedenken geltend machen dürfte. — Doch genug, um nachzuweisen, dass der Verfasser der Musik den Schwerpunkt seiner Arbeit ausschliesslich in diese legte und unbekümmert um den ethischen Werth seines Buches frisch drauf ging. Selbst die Steifheit mancher Verse, z. B.

> Schwelgend die Nacht
> Sei sie verbracht,
> Ewig die Lust soll in Babylon währen!

hat den Musiker nicht incommodirt; vielmehr weiss er mit gewandter Notenfeder sich seinen Stoff mundgerecht zu machen und den Zuhörer an allen Schwächen und Härten ohne sonderliche Anfechtung vorüberzuleiten. Die Ouvertüre ist ein abgerundetes, in sich beruhendes Kunstwerk, auch im Concert ohne Zweifel von trefflicher Wirkung. Ihrem Inhalt nach verfolgt sie etwa die Richtung der Beethoven'schen Coriolan-Ouvertüre. Wenigstens charakterisirt sie wie diese auch der Ausdruck übermüthigen stolzen Trotzes und seiner Gegensätze. Soviel sich aus dem vorliegenden Clavierauszuge ersehen lässt, erhebt sich die Instrumentirung zu grossen Momenten der Wirkung. Der Satz ist, wie zu erwarten steht, symmetrisch gebaut und flüssig entwickelt. Gleichwohl dürfte das Publikum beim ersten Hören zum rechten Verständniss kaum gelangen, da die beiden Hauptthemate breit angelegt, und ihre Gliederung, dem romantischen Style gemäss, die rhythmischen Satzcäsuren nicht überall kräftig hervortreten, vielmehr die Abschnitte der Architektonik ineinanderfliessen lässt. Die prägnante Phrasirung wird dadurch dem Orchester erschwert und dem Verständnisse fernergerückt. Oeftere Wiederholung aber wird diese Schwierigkeit der Auffassung mehr und mehr verschwinden lassen und so dem Genusse des schönen und durchaus logisch geordneten Satzes wesentlichen Vorschub leisten.

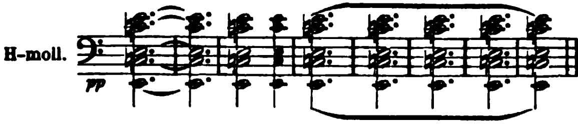
Der erste Chor versetzt uns in seinen springenden Rhythmen (3/4 Allegro con fuoco) mitten hinein in die Orgien der Babylonier, die zugleich eine Art Cultus ihres Königs Belsazar darstellen. Das durch das ganze Werk charakteristisch durchgeführte Motiv:



durchschneidet den fugirten Satz des vollen Chores, welchem ein Mittelsatz, Sopransolo mit Weiberchor (E-m. 3/4) — rhythmisch und melodisch an den Chor der Houris in Paradies und Peri von Schumann anklingend — eingefügt ist. — Die Fuge, an sich eine fast zu strenge Satzform für den Ausdruck heidnischer Frivolität und Losgebundenheit der Lust, ist durch diese Zwischensätze und die freiere Behandlungsweise des fugirten Canons genügend motivirt, wiewohl ohne Zweifel gerade diese Form nicht die nächstgelegene oder gar einzig mögliche sein dürfte, in welcher

*) Das oben recensirte Werk ist zwar keine Novität im strengsten Sinne; da aber weder in diesen Blättern, noch in der Deutschen Musikzeitung davon gesprochen worden ist und es doch eine Ignorirung nicht verdient, so wird auch eine verspätete Recension noch immer am Platze sein. D. Red.

jener Inhalt seinen adäquaten Ausdruck finden mag. Händel hat z. B. im Samson u. a. a. O. ähnliche heidnische Chöre höchst charakteristisch auf einen bewegten *basso ostinato* und in anderen freien Formen gebaut. Bemerkenswerth ist noch eine »poetische Fernsicht«, welche uns in diesem ersten Chore der Babylonier nahe gelegt wird. Es ist der überraschende Eintritt des Motivs, welches gegen den Schluss des Werkes bedeutsam die Erscheinung der schimmernden Menschenhand begleitet, die jene räthselhaften Worte an die Wand schreibt. Dasselbe Motiv wird dem oben angeführten oft sinnvoll gegenübergestellt und bringt allemal auf die Stimmung der Heiden eine entschiedene Wirkung hervor. Es lautet einfach aber wirksam:



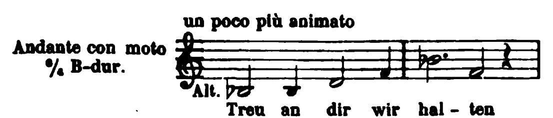
Aus seiner Umgebung hebt in Form einer erregten Arie (Nr. 2) die stolze übermüthige Figur des Belsazar (hoher Bass) sich ab, der sich seiner Tempelschändung rühmt und Jehovah Hohn spricht, indem er in oben angedeuteter Weise im Gefühle seiner eigenen Göttlichkeit sich wiegt. Die Musik dieser Arie scheint fast zu gemässigt für den Ausdruck des verbrecherischen Taumels, der aus dem trunkenen Gotteslästerer redet.

Es folgt ein kurzes Recitativ (Nr. 3) des Daniel (Tenor), Vertreters und Vorkämpfers des dem Menschencultus gegenübergestellten theokratischen Princips. Es kann Bedenken erregen, dass auf diesen Gegensatz kein nachdrücklicheres Gewicht gelegt ist, zumal die in's Lyrische fallenden Textworte:

> »O dass in flammendem Wetterschein,
> Dass in der Blitze versengenden Brand
> Jehovah jetzt vor ihn träte!«

zur Stylisirung einer Arie oder doch eines Arioso mehr aufzufordern scheinen, als zur recitirenden Form. Daniel erhebt sich nirgends zu einer ausgeführten Arie. Erst nachdem Belsazar ermordet, die Gefahr also abgewendet ist, gewinnt er Raum zu einem »Arioso«. Hätte er schon mit den angezogenen Worten sich des Breiteren ausgelassen, so würden dann auch die Worte der schüchternen Altstimme »Rede leise« u. s. f. triftiger motivirt und die dramatische Wirksamkeit durch das harmonische Gleichgewicht der Elemente gefördert worden sein.

Auch der Chor der Israeliten (Nr. 4), der das Vertrauen auf Rettung aus Schmach und Banden und den festen Entschluss, treu an dem Retter (Jehovah) festzuhalten, kundgiebt, erhebt sich nur in dem Flehn um Erhörung, nicht aber in jenem Entschlusse zu Kraft und Grösse des Ausdrucks. Die Worte



sind mit ihrer ganzen chorischen Ausführung, in welcher der sanfte Alt überwiegt und die Lage der übrigen Stimmen meist tief gehalten ist, *piano dolce* bezeichnet. Vom absolut musikalischen Standpunkt lässt sich gegen diese Wirkung nichts einwenden. Aber unser Werk macht seinem Inhalte und seiner ganzen musikalischen Haltung nach mit Recht den Anspruch, als ein Concertdrama beurtheilt zu werden. Und wenn es sich demnach um die Erfassung der dramatischen Wahrheit handelt, so liegen nach Vorstehendem die Gründe nahe, in dieser Hinsicht mancherlei Bedenken Raum zu geben, die sich zwar grossentheils gegen das Textbuch richten, von welchem der Musiker sich aber mehr als nothwendig hat beherrschen lassen. Das Werk wurde oben nichtsdestoweniger als ein schönes bezeichnet und das ist es vom rein musikalischen Gesichtspunkte angesehen trotz jener, seinem dramatischen und historisch-ethischen Gehalt anhaftenden schwachen Seiten. Reinecke ist längst als ein trefflicher Meister des Satzes bekannt und sein Ruf wurzelt fest in der Anerkennung der musikalischen Welt. Um so mehr bestätigt dieses sein Werk die neuerlich von mehren Seiten ausgesprochene Meinung, dass die tiefe Erfassung eines dichterischen Stoffes jedem Musiker, zumal aber demjenigen, welcher sich einen biblisch-oratorischen Gegenstand zum Vorwurfe wählt, unerlässliche Bedingung sei. Und Referent schliesst sich der Ansicht an, die an den Begriff solcher tiefen Erfassung des Stoffes die Bedingung der gläubigen oder überzeugten Hingabe an denselben knüpft. Weder Bach noch Händel wären, nach der unerschütterlichen Ueberzeugung des Berichterstatters, ohne jenes Glaubensleben, welches bekanntlich ihre vornehmste Lebensrichtung bezeichnet, das geworden, was wir an ihnen in ihren unvergänglichen künstlerischen Schöpfungen bewundern, und so bleiben sie auch nach dieser Seite hin für alle Enkelgeschlechter die leuchtenden Vorbilder, die sie ja als Meister alles rein musikalischen Schaffens unbestritten sind. — Die folgenden Sätze des Belsazar genügt es nunmehr kurz anzuführen, um den Bericht nicht unvollständig zu lassen.

Nr. 5 ist ein kanonischer, interessant und kräftig gehaltener Chor der Babylonier, seinem Inhalt nach direct gegen den Glauben Israels gekehrt zum Preise Belsazars. Ihm schliesst sich Nr. 6 Recitativ, Arie (für Alt) mit Chor (Israels) an, Schreien nach Hülfe und Trauer ausdrückend. Dieser Satz ist von besonderer Schönheit und Wirksamkeit. Ein leidenschaftlicher Doppelchor mit Tenorsolo (Daniel) Nr. 7, sehr breit angelegt, geht der Katastrophe des Dramas vorher, welche durch die schauerliche Erscheinung der geheimnissvollen weissen Menschenhand herbeigeführt wird. Diese rein dramatische Scene des Belsazar mit Chor der Babylonier (Nr. 8), Magier, dem Recitativ des Daniel, welcher die wunderbare Schrift deutet, zweier Babylonier, die den Untergang des Gotteslästerers durch die Perser (?) verkündigen und dessen vom Chor geschildertes Ende: bewegt sich lebhaft und in rascher dramatischer Entwicklung, wodurch das Interesse entschieden gefesselt wird. Die drei folgenden Nummern (9—11), Klage der Israeliten um die sündige Seele des ermordeten Tyrannen, Arioso des Daniel, der seine Glaubensgenossen zum Aufbruch nach dem Lande der Väter aufruft und ein breiter Chor, Preis Canaans, mit Doppelfuge: »Jauchzet dem Herrn — der uns befreit«, schliessen das Werk, dem eine glückliche Zukunft zu wünschen unsere angenehme Pflicht ist.

Berichte.

Paris. *R. J.* Eine wahre Concert-Fluth ist über uns eingebrochen und scheint noch immer im Steigen begriffen. Es vergeht kaum ein Tag, der nicht vier Concerte mit sich brächte, und fast alle enthalten Interessantes. Aber selbst den hiesigen musikalischen Zeitungen ist es kaum mehr möglich, diesen massenhaften Stoff zu bewältigen; nur flüchtig können sie die mei-

sten Aufführungen besprechen. Um so mehr müssen wir uns hier darauf beschränken, nur das Bemerkenswertheste anzuführen. Unter den neu entstandenen Quartett-Vereinen vergassen wir Ihnen die *Société des Quatuors des beaux Arts* zu nennen, deren Quartette von vier ersten, vier zweiten Violinen, drei Altos, drei Violoncellen und einem Contrabass gespielt werden. Beneiden Sie uns nicht um diese kühne Neuerung? Diese sowohl, als auch die kürzlich stattgefundene Aufführung des Schumann'schen Clavier-Quintetts, mit allen Saiteninstrumenten des Orchesters, in einem der von St. Saens veranstalteten Concerte sind wohl die Folge der hier so beliebten Fragmente aus Quartetten von Haydn, dem Septett von Beethoven etc., von allen Streichinstrumenten ausgeführt, die das Conservatoire zuerst in Schwung brachte und die auch in den *Concerts populaires* vorgeführt werden. Wir können uns mit diesen musikalischen Kunststücken nicht befreunden, deren geringster Fehler der ist, interessanteren Orchesterwerken den Platz weg zu nehmen. St. Saens giebt einen Cyklus von sechs Concerten, die hauptsächlich dazu bestimmt sind, die Mozart'schen Clavierconcerte mit Orchester zu Gehör zu bringen, von denen er jedesmal zwei spielt; die andern Nummern sind interessant gewählt, wie es sich von St. Saens, einem der gediegensten und tüchtigsten hiesigen Künstler, erwarten lässt.

Im vorletzten *Concert populaire* wurde zum ersten Mal eine Composition von Gade aufgeführt, das Andante aus der Amoll-Symphonie Op. 15, die aber nicht dazu geeignet war, dem hiesigen Publikum einen richtigen Begriff von der so scharf gezeichneten Individualität dieses reich begabten Componisten zu geben. In dem heutigen Concert wird zum ersten Mal ein Werk von F. Lachner, die erste Suite für Orchester, aufgeführt. Herr Pasdeloup macht sich auf diese Weise, durch die Aufführung neuerer Werke, wahrhaft verdient um das musikalische Publikum, indem er nun, nachdem er durch die *Concerts populaires* die classische Musik dem grössern Publikum zugänglich gemacht hat, auch eine weitere Reformation anstrebt, um das systematische Ausschliessen alles Neueren, wie es hier an der Tagesordnung ist, umzustossen und eine liberalere und im weitesten Sinne künstlerische Richtung zur Geltung zu bringen.

Das vierte Conservatoriums-Concert brachte Stücke aus Joseph, Oberon, Idomeneo; die Beethoven'sche Cdur-, die 52. Symphonie von Haydn und die Ouvertüre zur »Heimkehr« von Mendelssohn. — Das fünfte Concert die achte Symphonie von Beethoven, deren zweiter Satz stürmisch Da capo verlangt wurde, Arie und Terzett aus Joseph, eine prächtige Tenorarie aus den Abenceragen von Cherubini, die Gmoll-Symphonie von Mozart und das Concertstück von Weber, in ganz ausgezeichneter Weise von Mad. Mashard vorgetragen, die vom Publikum mit Enthusiasmus gerufen wurde. Ihr Spiel vereinigt Kraft mit Zartheit und Schwung und ist namentlich durch und durch wahr und ungekünstelt im Ausdruck.

Während immer neue Instrumentalvereine entstehen, sind wir immer noch arm an gemischten Singvereinen, die uns mit religiöser Musik vertraut machen könnten. Der deutsche Singverein, von Ehmant gegründet, ist leider, aus Mangel an Betheiligung, wieder eingegangen. Nun besteht nur noch die von Vervoitte im vorigen Jahre gegründete *Société académique pour la musique religieuse*. Morgen giebt sie ein Concert; das Programm enthält Stücke von Palestrina, Bortniansky, Orlando di Lasso, Lully, Händel, Haydn, Ayblinger, Mendelssohn. Von den vielen einzelnen Concerten, die stattgefunden, nennen wir die der deutschen Künstler: Krüger, Pruckner, Heerman, die vielen Beifall fanden. — Sivori, Piatti, Madame de Malleville, Schulhoff zeigen Concerte an. Was aber jetzt die Aufmerksamkeit des musikalischen Publikums besonders erregt, ist die Aufführung eines neuen grösseren Werkes von Rossini. Bei Gelegenheit der Einweihung des neuen Palastes von seinem Freunde, dem Grafen Pillet Will, wird da zum ersten Male seine Messe für Solostimmen, Chor und Orgel gegeben werden. Es ist dies das erste grössere Werk, welches Rossini, der am 29. Febr. seinen 72. Geburtstag feierte, seit seiner Zurückgezogenheit vom öffentlichen Leben geschrieben.

Die Grosse Oper bereitet eine einaktige Oper »*Le Docteur Magnus*« von Boulanger und eine fünfaktige »*Le Cid*« von Mermet vor, die komische Oper »*Lara*« in 3 Akten von Maillard, die »*Bouffes*« »*Les Georgiennes*« von Offenbach und am »*Théâtre lyrique*« wird endlich »*Mireille*« von Gounod gegeben werden.

Wien. ✕ Im siebenten philharmonischen Concert kam als Novität Schumann's Ouvertüre zu »Julius Cäsar« zur Aufführung. Dieses Seitenstück zu Beethoven's Coriolan-Ouvertüre nimmt unter den Schumann'schen Tondichtungen keine hervorragende Stelle ein. Die Ouvertüre ist wohl klar und einheitlich gehalten, dabei von jener düstern Färbung, welche auf den Inhalt der Shakespeare'schen Tragödie in charakteristischer Weise hindeutet; es fehlt aber darin an neuen bedeutenden Gedanken (Anklänge an die Manfred- und Genoveva-Ouvertüre finden sich zu wiederholten Malen vor); die beinahe ununterbrochen arbeitenden Blechmassen verdecken wohl auch manchen feineren orchestralen Zug, und der Zuhörer fühlt sich geraume Zeit hindurch unter einem gewissen Erdendruck, von dem er nicht früher als gegen den Schluss zu, da wo an Stelle der düstern Moll-Tonart das F-dur hell und siegesfreudig eintritt, durch den musikalischen Aufschwung erlöst wird. Die Ouvertüre hatte einen »Ehrenerfolg«. Den übrigen Theil des Programms bildeten Beethoven's »Tripel-Concert«, von Hellmesberger, Epstein und Schlesinger recht verdienstlich vorgetragen, dann der »Römische Carneval« von Berlioz und Mozart's Es-Symphonie.

Im vierten Gesellschaftsconcert wechselten Chöre mit Orchesterstücken. Von den hier zur Aufführung gebrachten Chören war nur Beethoven's »Meeresstille und glückliche Fahrt« bekannt, die übrigen neu. Grädener's »Zwiegesang der Elfen« (für Solostimmen, sechsstimmigen Chor und Orchester), ein im Ganzen geistreich durchgeführtes, mit feinem Detail ausgestattetes Musikstück, fand eine ziemlich kühle Aufnahme. Man hat eben an dem sommernachtsträumlichen Elfenthum sich schon satt gehört. Auch Schumann's ergreifendes »Lied beim Abschied zu singen«, das freilich in Mendelssohn's bekanntem Volksliede einen gefährlichen Rivalen sich gegenüber hat, vermochte das Publikum nicht zu erwärmen; dagegen schlug »Der Hirt«, eine schwedische Volksweise (für gemischten Chor wirksam arrangirt und vom Singverein trefflich ausgeführt) entschieden durch und wurde zur Wiederholung verlangt. Das Concert begann mit Schubert's Marsch Nr. 3 aus Op. 40, von Liszt etwas frei in's Orchestrale übersetzt, und schloss mit Beethoven's achter Symphonie, in welcher das von Herrn Herbeck offenbar zu rasch genommene Zeitmaass des Allegretto scherzando fast allgemeinen Widerspruch fand. Dieser Satz wurde — wenn wir nicht irren zum ersten Mal in Wien — diesmal nicht zur Wiederholung verlangt.

Eines der anregendsten Concerte war das am 1. l. Mts. von der Gesellschaft der Musikfreunde zum Besten des Schubert-Monumentfonds (welcher derzeit sich beiläufig auf 17000 fl. beläuft) veranstaltete. Ein Kranz schöner Lieder (von den Damen Dustmann und Bettelheim und den Herren Ander und Walter gesungen), das C-Quintett (von Hellmesberger und Genossen vorgetragen), die Fmoll-Phantasie (von Epstein und Dachs gespielt) und drei Chöre (»*Pax vobiscum*«, »Gott in der Natur« und »Gondelfahrer«) bildeten das Programm, an welchem sich das ungewöhnlich animirte Publikum nicht satt hören konnte, da es vier Nummern zur Wiederholung verlangte. —

Auch die Philharmoniker werden im April zu gleichem Zweck ein »Schubert-Concert« geben.

Leipzig. *S. B.* Mit dem 20. Abonnement-Concert im Gewandhause wurde am 17. März die diesjährige eigentliche Concertsaison geschlossen. Wir können nur dankbar anerkennen, dass man zu diesem letzten Concert zwei grössere und so bedeutende Werke ausgewählt hatte, wie Händel's Cäcilien-Ode (in der Mozart'schen Bearbeitung) und Beethoven's Neunte Symphonie. Ueber das erstere Werk ist in d. Bl. schon zweimal, gelegentlich der vorjährigen Musikfeste in Düsseldorf und München, die Rede gewesen. Es hat daselbst (und neuerlich auch in Wien) enthusiastische Verehrer gefunden, welchen wir uns jedoch nicht unbedingt anschliessen können. Eine Auseinandersetzung darüber würde hier zu weit führen und muss einem besondern Aufsatze vorbehalten werden. Was nun die Aufnahme im Gewandhause betrifft, so war dieselbe eine sehr mässig warme; über die Aufführung liesse sich freilich Manches sagen, was diese Thatsache theilweise zu erklären geeignet ist. Vor Allem war das Missverhältniss der Chormittel gegen das Orchester der Wirkung nachtheilig. Es ist eigen, dass die Streichinstrumente in diesem Saale so wunderlich vorlaut klingen, während der Chor immer etwas Gedecktes und Gedrücktes hat. Nun ist bei Händel durchaus eine volle Chorwirkung nöthig, umsomehr, als die instrumentale Seite seiner Werke die schwächere ist. Ferner wurde in Ermangelung der Orgel die betreffende Partie auf einer grösseren Physharmonika gespielt. Wer den charakteristischen Unterschied dieser Instrumente kennt, der wird begreifen, um wie viel die schöne Arie an Wirkung Einbusse erleiden musste. — Um nun zur 9. Symphonie zu gelangen, so erlauben wir uns auf unsern vorjährigen Bericht (Nr. 13) hinzuweisen. Wir haben dort die Abweichungen angegeben, welche die hiesige Auffassung gegenüber der Wiener Tradition und der Partitur charakterisiren, und auch über die akustischen Verhältnisse des Gewandhaus-Saales gesprochen. Wir müssten diesmal dasselbe noch einmal sagen, denn natürlich hat sich dieser Saal seitdem nicht geändert, und dann hatte man leider unsern damaligen Wünschen keine Folge zu geben für gut befunden. Einige Punkte wollen wir daher noch einmal berühren; hauptsächlich das Tempo der Contrabass-Recitative am Anfange des Finale. Es liegt jedenfalls ein seltsames Missverständniss vor, wenn man hier gerade das Gegentheil von dem thut, was Beethoven in nicht misszuverstehender Weise vorschreibt. Die Bass-Recitative schliessen sich doch ohne alle durch Theilstriche anzuzeigende Absonderung an den Anfang (Presto) an, und Beethoven schreibt dazu ausdrücklich (in etwas sonderbarem Französisch): »*Selon le charactère d'un Recitative, mais in tempo*«. Nun heisst doch *tempo* nicht »Takt«, sondern Zeitmaass und Beethoven's Bemerkung bezieht sich also nur auf freiere Behandlung der Eintheilung. In Leipzig aber verwandelt man diese markigen und stürmischen Recitative in langweilige und sentimentale Ariosos, und lässt sie in einem doppelt langsamen Tempo spielen! Gegen eine solche Versündigung an der klar vorliegenden Intention eines grossen Meisters werden wir allezeit und wenn's nöthig würde, in immer verstärkter Weise protestiren, ebenso wie wir in Wien Jahre lang und endlich mit Erfolg uns dagegen aufgelehnt haben, dass man das Thema von Mendelssohn's A moll-Symphonie (erster Satz) mit hüpfendem Bogen spielte. — Die 9. Symphonie, wir wiederholen es nochmals, bedarf hier einer das Local berücksichtigenden und einer Beethoven's (durch seine Taubheit hinlänglich entschuldigten) Instrumentationseigenheiten minder grell gestaltenden, sehr sorgfältigen Behandlung. Mit demselben Recht, mit dem die Streicher im Scherzo eine ganze Stelle, statt *fortissimo, piano* spielen, wird auch manches Andere zum Vortheil der Wirkung modificirt werden dürfen. — Davon abgesehen, wie auch von einigen unbedeutenderen Unvollkommenheiten und Unrichtigkeiten (z. B. die falschen Ritardandos im 1. Satz) gingen übrigens sowohl die drei ersten Sätze, wie auch das schwierige Finale recht anständig und der Chor sang mit Frische, Lust und Liebe. — Die Soli wurden in der Cäcilien-Ode von Frau von Milde aus Weimar und Herrn Schild, in der 9. Symphonie von denselben, dann Frl. Lessiak und Herrn Domsänger Sabbath aus Berlin in sehr anerkennenswerther und grösstentheils auch befriedigender Weise ausgeführt. Besonders zeichnete sich Frau von Milde durch musikalisch correcte und lebendig-warme Ausführung ihrer Partien aus, und die schwierigen Quartettsätze gegen den Schluss des Finale der Symphonie gelangen sehr gut.

Nachrichten.

Amerikanisches Musikleben. Ein in Boston am 17. Jan. stattgefundenes »*Grand sacred Concert*« brachte u. A. Seb. Bach's Toccata in F, Passacaglia, Choral-Variationen über »An Wasserflüssen Babilon«, und »Christ unser Herr zum Jordan kam«. — Ein anderes Concert brachte vorwiegend katholische Kirchenmusik: Gloria von Haydn, Benedictus von Hummel, »*Ave Maria Stella*« von Proch, *Agnus* und *Et incarnatus* von Mozart, Benedictus von Weber, Credo von Haydn. — In einem dritten Concert führte man auf: 2 Choräle von S. Bach, »Nun beut die Flur« von Haydn, »Hebe deine Augen auf« von Mendelssohn, das Miserere von Allegri, Trauermarsch aus Saul von Händel, Psalm »*Non nobis*« von Mendelssohn. — Der »Mozartclub« gab ein Concert, in welchem zu Anfang Haydn's D-Symphonie, Beethoven's Türkischer Marsch, Idomeneo-Ouvertüre von Mozart, dann das Andante der 7. Symphonie von Beethoven, zum Schluss des Concerts aber »Concertwalzer« von Jos. Strauss (!) und Anna Bolena-Ouvertüre von Donizetti (!) aufgeführt wurden. — Ein Kammermusik-Abend brachte Schubert's Trio in B, Dichterliebe von Schumann, Siciliano für Violine aus der 7. Sonate von Tartini, Erlkönig von Schubert, Capriccio von Mendelssohn, Trio Op. 11 von Beethoven. — In andern Städten wurde »Elias« aufgeführt und waren »Paulus« und »die Jahreszeiten« in der Vorbereitung zur Aufführung.

Händel's »Josua« kam in Crefeld zur Aufführung. Hiller dirigirte.

In Meissen fanden in der verflossenen Saison vier von Herrn Musikdirector Hartmann geleitete Abonnement-Concerte statt. Das dritte brachte Kammermusik: Trio für Streichinstrumente von Mozart, Serenade für Flöte, Violine und Viola von Beethoven und ein Quintett für Flöte, Oboe, Violine, Viola und Violoncell von Sering. Ausserdem Männerchöre von Schubert und Schumann. Im vierten Concert kamen Gluck's Iphigenie-Ouvertüre, Beethoven's A dur-Symphonie und Mendelssohn's G moll-Concert nebst einer Arie aus der Zauberflöte und Liedern von Schubert und Graben-Hoffmann zu Gehör.

Abert's Columbus-Symphonie kam im dritten Münchner Odeon-Concert mit grossem Beifall zur Aufführung.

Unser ∾ Correspondent in Bremen schreibt uns: »Im fünften Symphonie-Concert kam die neue Symphonie von Robert Volkmann (D-moll) zur Aufführung und wurde sehr beifällig aufgenommen. Auch eine neue Ouvertüre von Hrn. Capellmeister Hentschel (am hiesigen Theater) wurde an diesem Abend zu Gehör gebracht und gefiel sehr. Es ist jedenfalls sehr anerkennenswerth, dass die Direction der Symphonie-Concerte darauf bedacht ist, durch Vorführung neuer Werke die Programme vielseitig zu gestalten; doch möchten wir freundschaftlichst rathen, darin nicht zu viel zu thun. Zwei ganz neue Werke hintereinander gegeben ermüden leicht das Publikum, und das Neue erscheint dann nicht mehr als gewünschte Abwechslung, sondern bringt einen Beigeschmack von Strapaze mit sich.«

In Bremen wird in der Charwoche Beethovens D dur-Messe aufgeführt.

Am 12. März fand in der Breslauer Aula unter Direction von Schäffer eine Aufführung der Matthäuspassion von Seb. Bach statt.

Für das Palmsonntags-Concert in Dresden war Mendelssohn's »Paulus« und Beethoven's Leonore-Ouvertüre Nr. 3 bestimmt. (Nach einem Oratorium noch eine Ouvertüre? Sonderbar! D. Red.)

Der Cäcilien-Verein in Prag gab in der abgelaufenen Saison drei

Concerte. Im ersten (24. Nov.) wurde Cherubini's Requiem in C-moll und eine S. Bach'sche Orchestersuite in C-dur, — im zweiten (18. Februar) Mendelssohn's Antigone-Musik und Haydn's C moll-Symphonie aufgeführt. Das dritte Concert (18. März) brachte Gluck's Ouvertüre zu »Iphigenie in Aulis«, Arie aus »Herakles« von Händel, Wiegenlied aus »*Blanche de Provence*« von Cherubini, Introduction und Scenen des 2. Akts aus Gluck's »Orpheus« und Schumann's Manfred-Musik. — Ebendaselbst wurde Händel's »Salomon« aufgeführt.

Eine neue Oper »Claudine« (nach Goethe) von J. H. Franz (pseudonym für Graf Hochberg) ist in Schwerin mit entschiedenem Erfolg aufgeführt worden. Der 22jährige Componist soll sich hauptsächlich an Mozart und Weber anlehnen. Als Fehler des Ganzen wird die Ueberfülle von gesprochenem Dialog bezeichnet.

In Florenz ist eine Oper »Vinciislav« (Wenzel) von einem jungen deutschen Componisten Alfred Bicking so glücklich gewesen, sich zur »Saisonoper« zu erheben.

Auch in Australien giebt es deutsche Liedertafeln und Turner. Die uns am 14. März direct zugekommene »Australische Turnzeitung«, dat. Melbourne, 15. Januar 1864 (die Nummer war also nur 2 Monate unterwegs!) berichtet über ein »Zweites deutsches Turn- und Gesangfest«, womit auch Concert und Preisgesang verknüpft war. Von instrumentaler Musik wurden u. A. die Ouvertüren von Nicolai zu den »lustigen Weibern« und von C. M. v. Weber zu »Euryanthe« aufgeführt. Eine Anzahl eingesendeter Original-Compositionen für Chor oder Quartett wurde mit Preisen gekrönt.

In London erscheint eine neue Musikzeitung »*Boosey's musical and dramatic Review*«.

Wie bereits mitgetheilt, ist der zweite Band der Mendelssohn'schen Briefe von Lady Wallace in's Englische übersetzt worden. Nun bringt das »Magazin für die Literatur des Auslandes« in Nr. 7 eine Blumenlese des grossartigsten Unsinns, den die Engländer als Mendelssohn'sche Gedanken hinnehmen sollen. Der Artikel des »Magazins« fordert die Verlagshandlung geradezu auf, die Ausgabe einzuziehen und eine neue bessere zu veranstalten.

Herr Friedrich Belcke, königl. preuss. Kammermusikus, erhielt für Ueberreichung seiner Composition eines Fest- und Signal-Marsches für Orchester, von Sr. Hoheit dem regierenden Herzog Ernst von Sachsen-Altenburg eine kostbare Busennadel.

Der herzogl. Coburgische Musikdirector Herr J. Töpler ist vom Herzog durch Verleihung der »Verdienst-Medaille für Kunst und Wissenschaft« ausgezeichnet worden.

Die erledigte Stelle eines ersten Violoncellisten am Hoftheater zu Stuttgart ist durch Herrn Krumbholtz besetzt worden, der also Breslau wieder verlassen hat. — In der dritten Soirée des Hrn. W. Speidel daselbst, in welcher Herr Krumbholtz bereits mitwirkte, wurde u. A. ein Andante mit Variationen für 2 Pianoforte von O. Singer aufgeführt.

Leipzig. Der blinde Pianist Labor aus Wien verweilte kürzlich hier, in der Hoffnung (die sich aber nicht mehr erfüllen konnte) im Gewandhause zu spielen. Der junge Mann spielt fast das ganze wohltemperirte Clavier, sowie auch die meisten Sonaten von Beethoven u. A., und besitzt offenbar eine seltene musikalische Begabung und einen guten Geschmack. Sein Vortrag ist lebendig und ausdrucksvoll, nur hängen ihm noch die Manieren der Wiener Schule, aus der er hervorging, an, und er würde deshalb gut thun, sich einige Zeit im nördlichen Deutschland aufzuhalten. Labor spielte übrigens auch in einer Abendunterhaltung des Conservatoriums mit vielem Beifall.

— Die Aufführung der Matthäuspassion findet hier, wie gewöhnlich, am Charfreitag Nachmittag in der Thomaskirche statt. Die Soli werden von Frl. Hauschtek, Frl. Lessiak und den Herren Dr. Gunz und Behr gesungen. Dirigent ist Herr Carl Reinecke.

— Einem Gerücht zufolge würde Herr Behr unter der neuen Theaterdirection als Regisseur der Oper eintreten. Wir wünschen, dass sich diese Nachricht bestätigen möge.

ANZEIGER.

An die geehrten Abonnenten.

Mit nächster Nummer schliesst das erste Quartal der Allgemeinen Musikalischen Zeitung. Wir ersuchen die geehrten Abonnenten, die nicht schon auf den ganzen Jahrgang abonnirt haben, ihre Bestellungen auf das zweite Quartal schleunigst aufgeben zu wollen.

Breitkopf und Härtel.

Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Selmar Bagge.

Leipzig, 30. März 1864. **Nr. 13.** Neue Folge. II. Jahrgang.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.
Preis: Jährlich 5 Thlr. 10 Ngr. Vierteljährliche Pränumeration 1 Thlr. 10 Ngr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr.
Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Die deutsche Oper in Hamburg zu Ende des 17. und Anfang des 18. Jahrhunderts.

Im Athenäum zu Hamburg gehaltene Vorlesung

von A. v. Dommer.

Als bekannt darf vorausgesetzt werden, dass die um 1600 zu Florenz entstandene Oper um Mitte des 17. Jahrhunderts angefangen hat, von Italien nach Frankreich und Deutschland sich zu verbreiten. Sie nahm alsbald die Aufmerksamkeit, sowohl der schaffenden Künstler, als des kunstliebenden Publikums, geraume Zeit hindurch in solchem Maasse für sich in Anspruch, dass die Tonkunst vorzugsweise ihr sich zuwandte. Es ist damit nicht etwa gesagt, dass man um diese Zeit nur Opernmusik gemacht hätte; die deutsche Kirchenmusik hatte mit dem Tode des grossen Meisters Heinrich Schütz (im Jahre 1672) allerdings eine hochbedeutende Epoche abgeschlossen, und die nächstfolgende seiner grossen Nachfolger Bach und Händel war noch nicht angegangen, als die Oper ihre Herrschaft antrat. Aber nichtsdestoweniger genoss die Kirchenmusik reichliche Pflege. Und ebenso die Vocal- und Instrumentalmusik für Kammer und Concert; nicht weniger stand das Orgelspiel in Blüthe, die Instrumentalmusik begann überhaupt selbständigere und festere Formen zu gewinnen. Indessen wird die Tonkunst während dieser ersten Culturperiode der deutschen Oper vorzugsweise nach ihren Bestrebungen auf dramatischem Gebiete zu beurtheilen sein. Denn die Ausbildung hinsichts der Ausdrucks- und Darstellungsfähigkeit, welche die Musik durch die Oper gewann, kam ihr sowohl im Allgemeinen, in Hinsicht auf Ausdruck und Darstellung überhaupt zu gute, als auch ganz besonders in Hinsicht auf die übrigen dramatisch-musikalischen Formgattungen, welche keineswegs zu ihrer nachherigen hohen Vollkommenheit sich entwickelt haben würden, wenn nicht die Oper durch wesentliche Vorarbeiten die Bahn dazu hätte brechen helfen. Weder das Oratorium in der später von Händel ihm verliehenen vollkommenen Gestalt, noch Bach's Passionsmusik und die grosse dramatische Cantate, hätten den Voraufgang der Oper und die durch sie vollzogene Ausbildung des dramatisch-musikalischen Ausdruckes und Styles entbehren können. Und eine Hauptpflegestätte der älteren deutschen Oper um 1700 war Hamburg. Es liegt daher in der Sache selbst, dass eine Darstellung des Hamburger Musiklebens um diese Zeit vorzugsweise eine Darstellung des Hamburger Opernlebens sein wird; überdiess erscheint für den Zweck gegenwärtiger Vorlesung eine vorwaltende Bezugnahme auf die Oper um so erspriesslicher, als eben das Operntreiben — im höchsten Grade bewegt und reich an den mannigfaltigsten Erscheinungen — nicht nur bei weitem interessanter, sondern auch bei weitem lehrreicher sich gestalten musste, als das um vieles stillere Leben in den Cantoreien, Privatconcerten und musikliebenden Familienzirkeln.

Die in den ersten Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts in Italien erblühende Oper kam nach Deutschland. Martin Opitz führte sie ein mit seiner Uebersetzung der Daphne der Rinuccini und Jacopo Peri; der hochberühmte Heinrich Schütz, Obercapellmeister zu Dresden, setzte die Musik dazu. Das Werk wurde 1627 am Hofe des Churfürsten Johann Georg I., zur Vermählung des Landgrafen Georg von Hessen mit Sophie Eleonore von Sachsen, in Torgau aufgeführt. Diese erste deutsche Oper ist jedoch verloren gegangen, man weiss nichts Näheres darüber. Uebrigens blieb sie auch für geraume Zeit eine vereinzelte Erscheinung. Erst seit 1650 tauchten in Deutschland häufiger allerhand dramatische Schaustücke mit Gesang auf, doch vorläufig nur als Schmuck der Festlichkeiten im geschlossenen Hofkreise; das Volk hatte noch keinen Antheil daran. Doch sollte auch ihm die Theilnahme an dieser fremdländischen Herrlichkeit nicht gar lange vorenthalten bleiben; die Reichsstädte sahen sich nicht veranlasst, sie als Monopol der Fürstenhöfe anzusehen, sondern begannen alsbald mit diesen in der Pflege der neuen Kunstgattung zu wetteifern. Und zwar gelang es einer unter ihnen, Hamburg nämlich, binnen kurzem nicht nur allen übrigen den Rang abzulaufen, sondern auch geraume Zeit hindurch den ersten Rang in Musik- und Opernsachen zu behaupten. In Nürnberg hatte man den Bau eines Opernhauses zwar schon früher (im Jahre 1667) begonnen, doch konnte es, wie auch das zu Augsburg, erst 1687 eröffnet werden, während in Hamburg bereits am 2. Januar 1678 die erste deutsche Originaloper in Scene ging.

Vorläufig erscheint nun das, nunmehr vorzugsweise in Hamburg erblühende, deutsche Singspiel zwar nur als Nachahmung dessen, was in Italien bereits vor mehr als 50 Jahren, und in Paris nach italienischem Vorbilde schon 1645 in's Werk gesetzt worden war. Zu Venedig hatten schon 1637 die ersten öffentlichen Opern stattgefunden und um 1650 blühten daselbst zwei reichbegabte und fruchtbare Operncomponisten, Cavalli und Cesti, welche auf diese Kunstgattung den bedeutendsten Einfluss geübt

haben. — Es konnte jedoch nicht ausbleiben, dass der deutsche Volksgeist dieser fremdländischen Erscheinung, sobald sie auf deutschem Boden festen Fuss zu fassen begann, sein durchaus eigenthümliches Gepräge aufdrücken musste. Die frühere Hof- und Festoper brauchte die Bedürfnisse des Volkes nicht zu berücksichtigen, da sie dem Volke ferne stand. Wo dieses aber, wie im öffentlichen Schauspielhause, zu Gericht sass, war man genöthigt, seine Wünsche anzuhören. Und waren diese Wünsche auch nichts weniger als jederzeit von geläuterten Kunsteinsichten getragen, so waren sie doch wenigstens Product nationaler Empfindungen — das Volk wollte auf der Bühne verkörpert sehen, was in ihm und in seinen Anschauungen lebte. Und eine Berechtigung hiezu war, wie den Deutschen überhaupt, so speciell den Hamburgern, keineswegs abzusprechen. Denn sie waren ein kräftiges Volk, und wenn nicht immer von den lautersten Interessen, so doch von Interessen überhaupt und zwar auf's Mannigfaltigste und Lebhafteste bewegt, und nichts weniger als gleichgültig. Dass hierbei von vorne herein die stärksten Widersprüche nicht ausbleiben konnten, lag in der Natur der Verhältnisse. Der grösste Uebelstand war der, dass keiner der Poeten, die für die Hamburger Bühne arbeiteten, wirklich ein Dichter von hinlänglichem Genie war, um die Wünsche des Volkes in eine richtige Bahn zu lenken, und durch sinnvolle Gestaltung nationaler Stoffe den gebildeten und niederen Ständen einen gemeinsamen Zielpunkt für die Vereinigung ihrer beiderseitigen Interessen zu bieten. Aus Mangel eines Dichters, der solches vermocht hätte, kam es nun bald dahin, dass den feineren Kennern, welche etwa an Keiser's Iphigenia und Klytemnestra Wohlgefallen fanden, der Volkshaufe gegenüberstand, dessen Geschmack eine beiweitem derbere Kost beanspruchte. Indem beide Theile ihre Rechte hatten und geltend machten, konnten freilich die meist der griechischen und römischen Götter- und Heroengeschichte entnommenen Opernstoffe, welche damals die Bühne beherrschten, schwerlich an Einheit gewinnen durch Beimischung eines deutsch volksthümlichen Elements, welches überdiess nicht immer den höchsten Regionen entnommen war. Man nahm es alsbald mit Possen und Derbheiten nicht zu genau, was übrigens noch immer besser war, als die raffinirte Prunksucht und lascive Gemeinheit, welche später zur Herrscherin sich aufwarf, als auch das grosse Publikum, durch die Lust der Höfe an eitler Gaukelei und leerem Schaugepränge angesteckt, die tieferen Interessen, welche die Kunst zu befriedigen bestimmt ist, momentanen sinnlichen Reizungen vollständig aufopferte. Es kam leider bald dahin, dass Rohheit und platte Trivialität, verbunden mit äusserlichem Glanze und ungeheurem Spektakel, den Verfall der Oper herbeiführten, bevor noch zur Entwicklung gekommen, was daran der Entwicklung wirklich werth war. Es musste eben gleich von Anfang an vielen Ansprüchen genügt werden, ohne dass man etwas Allgemeingültiges von wirklicher Bedeutung zu bieten vermochte. Daher gab es nicht nur geistliche, geschichtliche, mythologische, heroische, schäferliche und Possenopern in buntestem Gemische, sondern man mengte noch obenein diese Arten durcheinander, die Posse drängte sich in die ernste und sogar in die geistliche Oper, die Götter, Göttinnen und Heroen der Sage und Mythologie wurden zu verliebten Narren im modern trivialsten Sinne. — Als wirklich gesund und von innerlicher Natur erscheint die Neigung zum geistlichen Musikdrama. Dieses wurde auch, als ein Nachklang der bis in's 16. Jahrhundert hinein bestehenden Mysterien und geistlichen Schauspiele, in den ersten Jahren der Hamburger Bühne gepflegt. Das Volk wollte eben dem, was ihm doch immer noch besonders am Herzen lag, auch auf der Bühne eine Berechtigung zugestanden sehen. Allein die Dichtungen gerade der geistlichen Oper waren von einer würdigen Behandlung der Stoffe so himmelweit entfernt, und standen der Form nach so weit noch unter der heroischen und selbst unter der Possenoper, dass sie in solcher Weise unmöglich gedeihen konnte. So sehr Geschmack und Sitte auf dem Theater auch verwilderten, so schreckten sie allmälig doch zurück vor einer Behandlung der heiligen Geschichte, welche von Profanation nicht eben weit entfernt war. An einer Kraft, welche ihr eine würdigere Gestalt zu geben vermocht hätte, fehlte es aber der geistlichen Oper ebensowohl, als es an einem Dichter für nationale und andere Stoffe von höherer allgemeiner Geltung mangelte. Zu einem fertigen Ganzen konnte daher die alte deutsche Oper in Hamburg noch nicht gelangen; aber ihr ganzer Verlauf war reich an Anregung und Belehrung für eine spätere Zeit. Und ebenso reich an interessanten und schönen Erscheinungen im Einzelnen — allerdings fehlen auch die tiefsten Schlagschatten dem lebhaft gefärbten Bilde der ganzen Opernzeit keineswegs.

Das am Gänsemarkt in Hamburg erbaute Opernhaus und die ganzen darauf bezüglichen Anstalten, scheinen gleich von Anfang an ziemlich grossartig gewesen zu sein. Das Gebäude selbst ist noch heutzutage vorhanden, wenn auch zu Wohnungen eingerichtet. Der Platz am Gänsemarkt, wo es liegt, heisst der Opernhof. Begründer des Unternehmens waren eine Gesellschaft wohlhabender Hamburger Bürger, an deren Spitze der Rechtsgelehrte und nachmalige Rathsherr Gerhard Schott, ein vielgereister und bewanderter Mann stand; ausserdem waren auch der Herzog von Holstein und andere auswärtige Herren bei der Sache interessirt. Die Zeit des beinahe 60jährigen Bestehens der Hamburger Oper zerfällt in drei Perioden, in die des Aufkeimens bis etwa 1692; der Blüthe, bis zum Tode ihres Begründers Schott im Jahre 1702, und des allmäligen Verfalles bis zum Erlöschen im Jahre 1738. Ist die letzte Periode auch keineswegs die erfreulichste, so doch die lehrreichste. Das ganze Schicksal der alten deutschen Oper aber tritt an keinem andern Orte mit solcher Anschaulichkeit hervor als zu Hamburg; eine Geschichte der Hamburger Oper ist so ziemlich eine Geschichte dieser alten deutschen Oper überhaupt. Und Hamburg war in jeder Hinsicht der zur Vollziehung ihres Schicksals geeignete Ort. Nirgend konnte sie rascher und freier emporblühen — dass dieses zu rasch geschah und dass sie zu hitzig emporgetrieben wurde, bereitete von vorne herein allerdings ihren Verfall vor. Werfen wir einen Blick auf das Hamburger Leben der damaligen Zeit, so sehen wir es bei aller Bewegtheit doch gesichert, weil von bürgerlicher Freiheit und grossem Wohlstande getragen. Neben dem Erwerbe blieb Raum für die Pflege der Kunst, und ganz besonders der in höchstem Ansehen stehenden Musik. Die Tonkünstler, deren es namentlich an Instrumentisten und Organisten eine ziemliche Anzahl in Hamburg gab, genossen die grösste Achtung. Wurde doch der zum Nachfolger des verstorbenen Selle als Stadtcantor erwählte Bernhard, ein Schüler des alten Schütz, bei seiner Ankunft in Hamburg von den Vornehmsten der Stadt in 6 Kutschen, den berühmten Orgelspieler Weckmann von St. Jacobi an der Spitze, eingeholt; sie fuhren ihm bis Bergedorf entgegen. Dieser Weckmann war auch ein Schüler von Schütz, und bevor er an Stelle des 1654 gestorbenen Ulrich Cernitz bei St. Jacobi angestellt wurde, Hoforganist in Dresden. Als er mit noch drei an-

deren Mitbewerbern um seine Hamburger Organistenstelle Probe spielte, stellte man ihm vorzugsweise allerhand verfängliche Aufgaben, damit er die anderen nicht gar zu sehr überwiegen möge. Er wickelte sich aber aus allem mit so viel Geschick und Sicherheit heraus, dass er seine Examinatoren beschämte. Kunstrichter waren lauter Hamburger Künstler, der damals noch lebende Stadtcantor Selle, der Rathsmusikant und berühmte Violinspieler Johann Schope, ferner die Organisten Scheidemann von St. Catharinen, Johann Olffen von St. Peter und Johann Prätorius von St. Nicolai. Alles Leute, die zu ihrer Zeit einen guten Namen hatten. Man war stets bemüht, tüchtige Künstler nach Hamburg zu ziehen, und wer konnte, folgte solchem Rufe. Selbst dem alten edlen Schütz wurde (wie Chrysander erzählt) das Herz gross nach der Sicherheit, dem kaum zu erschütternden Wohlstande und der schönen Einigkeit der Geister, die er bei mehrmaliger Anwesenheit in Hamburg wahrnahm. Und als er bei einer Bitte um Pensionirung 1651 den Wunsch aussprach, eine fürnehme Reichs- und Hansastadt zu seiner letzten Herberge auf dieser Welt erwählen zu dürfen, dachte er an keine andere, als an Hamburg. (Sein Wunsch ist beiläufig gesagt nicht erfüllt worden.) Die Musikliebe durchdrang in Hamburg alle Stände, und für geschickte Künstler liess sich durch mannigfache Thätigkeiten schon ein Namhaftes verdienen, erscheinen auch die Einnahmen nach unseren heutigen Begriffen und dem gegenwärtigen geringeren Geldwerthe im Einzelnen nicht bedeutend. So erhielt Keiser für jede seiner Opern allerdings nicht mehr als 50 Thaler; Mattheson und Telemann hatten als Capellmeister am Theater 300 Thaler Gehalt. Ausserdem aber liess sich Manches nebenher erwerben. Stundengeben war ziemlich einträglich; die Scholaren zahlten 5—6 Thaler, die geringsten 3 Thaler schwer Geld (oft Species oder Kronen) monatlich. Kurz, die Musiker hatten vollauf, um etwas zurückzulegen oder ganz munter zu leben, was allerdings die meisten vorzogen. Sparte sich Händel doch ein Capital zu seiner italienischen Reise; Mattheson errichtete Haus und Hof, und daneben blieb noch genug für ein paar Reitpferde und den Rathskeller; Keiser spazierte mit zwei Bedienten in Aurora-Liverey einher, vorausgesetzt, dass seine Tasche nicht gerade durch andere Bedürfnisse zu sehr in Anspruch genommen, oder sonst Ebbe eingetreten war. — Dabei hörte man nirgend mehr gute Musik als zu Hamburg. Der mecklenburgische Kirchenrath und bekannte Dichter Johann Rist kam ein Jahr vor seinem Tode, 1666, nach Hamburg, um an der berühmten Musik allhier sich zu erfreuen. Man gab ihm ein vortreffliches Concert im Hause des Cantor Bernhard. Auswärtige Künstler setzten eine Ehre darein, ihre Werke von dem Grossen Collegium musicum, welches im Reventer oder Refectorium des Domes gehalten wurde, aufgeführt zu sehen. Es wurden die besten Werke aus Rom, Venedig, München, Wien und Dresden verschrieben; ja, dieses Collegium genoss eines so ausgebreiteten Rufes, dass die grössten Componisten ihre Namen ihm einzuverleiben suchten. Der vorhin erwähnte Cantor Weckmann hatte es 1668 gestiftet und auch Bernhard ihm eine Zeit lang vorgestanden. Wenn es übrigens Grosses Collegium genannt wird, so darf man es dennoch nicht etwa mit heutigem Maassstabe messen; im Vergleiche zu unseren heutigen Concertinstituten kamen die damaligen Anstalten dieser Art hinsichts der Anzahl ihrer mitwirkenden Tonkünstler kaum in Betracht. Das Solomusiciren, d. h. jede Stimme durch ein Instrument oder einen einzelnen Sänger besetzt, war damals ganz an der Tagesordnung. Mit 4 Vocalisten, 2 Violinisten, einem Organisten und dem Director, also in Summa mit 8 Personen, konnte man schon viel ausrichten; sang oder spielte der Director selbst mit, so thaten es auch schon sieben. Mattheson fordert zwar im Patrioten 1728 zum mindesten 24 Personen zur Kirchenmusik; doch scheint gerade diese in Hamburg nicht zum reichlichsten bestellt gewesen zu sein. Denn er sagt, dass 17 Kirchen nur 5 bis 6 Vocalisten gehabt hätten; zu den grossen Musiken im Dom mussten auch 12 Personen ausreichen. — Neben den öffentlichen Musikeinrichtungen fehlte es auch nicht an Privatconcerten. So wurden im Winter 1700 auf 1701 beim Grafen Eckgh, kaiserlichem Abgesandten im niedersächsischen Kreise, alle Sonntage Concerte gehalten, bei denen es sehr hoch herging, die ausführenden Künstler neben sehr reichlicher Bezahlung auch eine sehr stattliche Bewirthung fanden. Auch auf dem niederen Baumhause (welches seit einigen Jahren abgebrochen ist) fanden Concerte statt, und in angesehenen Privathäusern wurde die Musik sorglich gepflegt. — Die öffentlichen musikalischen Aemter, Organistenstellen, Cantoreien u. dgl. waren von den bedeutendsten Künstlern gesucht, und wer einmal in Hamburg sich festgesetzt hatte, verliess es nicht ohne ganz besondere Veranlassung. Als der Cantor Bernhard 1674, vom Churfürsten Johann Georg II. zurückberufen, als Nachfolger seines mit Tode abgegangenen Meisters Schütz nach Dresden ging, sagte er, nach Mattheson's Mittheilung, unter anderm: die Musik hätte nunmehr 14 Jahre lang in Hamburg geblüht, nun werde sie fallen. Dies geschah aber noch lange nicht, wenn auch die Oper eine andere Bewegung und Haltung in die Musikverhältnisse brachte. Denn das Hamburger Musiktreiben zog nach wie vor bedeutende Künstler herbei. So um 1694 Reinhard Keiser, den wir bei der Oper die hervorragendste Rolle spielen sehen werden; und ein Jahr früher den genialen Capellmeister Kusser (oder Cousser), 1703 sogar den jungen Händel. — Mit den Poeten und Schöngeistern war es wie mit den Musikern bestellt. Fehlte es auch an einem Dichter, wie die Oper seiner zur festen Begründung bedurft hätte, so doch nicht an zahlreichen Poeten, die ihren leidlichen Vers machen und dem Musiker in die Hände arbeiten konnten. Uebrigens machte die damalige Oper mit ihrer phantastischen Zerfahrenheit beiweitem geringere Ansprüche an den Dichter als das Drama, weshalb denn auch jene Poeten mit solcher Hastigkeit auf die Oper sich warfen, dass (nach Gottsched's Rechnung) um 1700 10—12 Operndichtungen auf ein Schauspiel kamen. Damals hochangesehene Männer, als Lucas von Postel, nachher Syndicus und Bürgermeister; Bressand; Hunold, unter dem Dichternamen Menantes; der nachmalige sächsische Hofpoet Ulrich König; ausserdem eine grosse Schaar kleinerer und unter diesen allerdings auch höchst unreine Geister, wie Feind, Hinsch, Feustking und andere, producirten die Operndichtungen in grosser Anzahl. Der berühmte Licentiat Brockes dichtete zwar nicht für die Bühne, aber doch für Musik, und seine Passion hatte auch bei den besten Componisten dieser Zeit einen solchen Ruf erlangt, dass sie nicht nur den Reinhard Keiser zum Saul unter den Propheten machte, indem sie ihn veranlasste, an der Kirchenmusik sich zu vergreifen, sondern auch noch von Händel, Telemann und Mattheson in Musik gesetzt wurde.

An einem guten Boden und den besten Vorbedingungen zum Aufkommen und Wachsen der neuen Kunstgattung fehlte es in Hamburg demnach keineswegs. Und auch die gewichtige Gegnerschaft mancher Geistlichen, die diese Neuerung, als die Sittlichkeit beeinträchtigend, im Keime ersticken wollten, vermochte nicht ihre Entwicklung zu

hemmen. Anton Reiser, Pastor an St. Jacobi, ein Freund Spener's, predigte zuerst gegen das Theater, nachher unter Andern auch der Magister Scheele; noch heftiger aber entbrannte der Streit, als noch mehrere Anhänger Spener's nach Hamburg gekommen waren. Namentlich eiferte Johann Winkler lebhaft gegen die Oper, fand aber in deren Vertheidiger Joh. Friedr. Mayer einen entschiedenen Gegner. (Nähere Nachrichten über diese Streitigkeiten hat Dr. Geffcken im 3. Bande der Zeitschrift für Hamburgische Geschichte gegeben.) Indessen, das Ministerium hatte seine Genehmigung ertheilt, und die Oper fasste Fuss im Volke, trotz aller von rhetorischen Wasserfluthen begleiteten Kanzelungewitter und in massenhaften verdruckten Papierballen dagegen geschleuderten Bannsprüche. Es dauert sogar nicht lange, bis wir einem achtbaren Geistlichen selbst unter den Operndichtern begegnen, Heinrich Elmenhorst, Prediger zu St. Catharinen und Verfasser schöner geistlicher Lieder. Schon zur zweiten und den folgenden Opern soll er vieles beigetragen haben, wenigstens aber meint Mattheson den Dichter der 18. Oper Charitine (1681) mit Gewissheit in ihm vermuthen zu dürfen. Componirt hat diese Oper Joh. Wolfg. Franck, eigentlich ein Arzt zu Hamburg, aber zugleich sehr geschickter Tonsetzer, der auch herrliche Melodien zu Elmenhorst's geistlichen Liedern hinterlassen hat. Mattheson nennt ihn stets den Capellmeister Franck. Uebrigens hat er im Jahre 1679 noch vier und in den folgenden Jahren bis 1686 noch neun andere Opern auf die Bühne des Hamburger Singehauses gebracht.

(Fortsetzung folgt.)

Kritische Anzeigen.

Schriften über Musik.

A. B. Marx, Anleitung zum Vortrag Beethoven'scher Clavierwerke. Berlin 1863, Otto Janke. Pr. 1 Thlr.

h. Der vielverdiente Verfasser dieser »Anleitung« hatte bekanntlich der ersten Auflage seiner Beethoven-Biographie einen Anhang »Bemerkungen über Studium und Vortrag der Beethoven'schen Clavierwerke« beigefügt. Dieser Anhang war nach Marx' Worten veranlasst durch »die Liebe zu Beethoven und die Ueberzeugung, dass ohne tiefes Verständniss seiner Schöpfungen von einer Durchbildung für die Tonkunst gar nicht die Rede sein könne«. Wir waren damals eher versucht, uns dieses Anhängsel durch eine äussere, mit dem Verlagscontract zusammenhängende Nöthigung, allenfalls mit der Verpflichtung zu einer bestimmten Bogenzahl zu erklären. Denn als ganz selbständige Materie, rein instructiver Tendenz, konnte eine solche Anleitung zum Vortrag Beethoven'scher Clavierwerke unmöglich in der Biographie des Meisters ihre richtige Stelle finden. Wir können daher der späteren Ueberzeugung des Verfassers nur beipflichten, die ihn den »Anhang« aus der 2. Auflage der Beethoven-Biographie ausscheiden und abgesondert herausgeben hiess. Natürlich liess es Marx nicht bei einem blossen Abdruck bewenden, sondern er erweiterte den früheren »Anhang« sehr beträchtlich, bis dieser in seiner jetzigen Gestalt die stattliche Fülle von 154 Seiten erreichte.

Wenn wir dieser »Anleitung« uns mit einigem Misstrauen näherten, so wird man uns kaum darob schelten. Der Vortrag bestimmter Compositionen lässt sich durch das gedruckte Wort doch nur sehr schwer und mangelhaft lehren. Damit, dass der Autor uns sagt, dieser Ton müsse stark und jener schwach angeschlagen, dieser Takt nicht zu rasch, jener nicht zu schleppend gespielt werden, ist doch noch sehr wenig gewonnen. Das Beste und Entscheidende wird immer nur am Clavier selbst gezeigt und erklärt werden, und selbst der tüchtigste, geistvollste Lehrer wird diese Unterweisungen wieder nach der Individualität jedes Schülers modificiren müssen. Indessen kann auch nicht geläugnet werden, dass ein Tonkünstler, der sich wie Marx seit einem halben Jahrhundert in Beethoven eingelebt hat, und dessen pädagogische Begabung mit Recht gerühmt wird, über den Vortrag Beethoven'scher Claviercompositionen manche Bemerkung und Erfahrung gesammelt haben muss, die der Mittheilung werth ist. Wir finden in der That in dieser »Anleitung« manch feines Aperçu, manch nützlichen Fingerzeig. Am nützlichsten kann das Buch unseres Erachtens den Musiklehrern sein, obwohl sich der Verfasser zunächst an die Jugend selbst wendet. Er sagt: »Ich wünsche mir für mein Büchlein den Jüngling herbei und die Jungfrau, deren frischempfängliches Herz schon je einmal bei Beethoven's Akkorden heftiger geschlagen, die aufgehorcht haben bei diesen Klängen, welche so neu und unerhört, und dabei so ursprünglich und unserm Seelenleben so vertraut zu uns gesprochen, wie Stimmen der Verheissung aus den ersten Jugendtagen. Ich wünsche mir in meinen Kreis diese reinerhaltene Jugend, der bei irgend einer von Beethoven's Weisen eine Ahnung von dem Urklang, von den Urmelodien erwacht ist, die der ewig unversiegbare Quell unserer Kunst, die Götterbilder sind, denen alle Tondichter anhangen und nachtrachten, die sie zu fassen streben, sich und den Hörern zur Beseligung, die Niemandem öfter und machtvoller erklungen sind, als Ihm.« Die Stelle mag unsern Lesern zugleich als charakteristische Stylprobe dienen. Es mag sein, dass auf jugendlich schwärmende Gemüther die redselige, sentimentale Ueberschwänglichkeit, die künstelnde Bedeutsamkeit und Erbaulichkeit Eindruck macht, welche den Styl der späteren Marx'schen Werke kennzeichnet: für unser Theil würden wir diesen zweideutigen Zierrath gerne entbehren und es lieber sehen, wenn in wissenschaftlichen Werken uns die Belehrung in minder predigerhaftem und gefühlsschwelgendem Ausdrucke geboten würde. Sätze wie folgende: »Man muss mit der Seele hören, nicht mit den fleischlichen Ohren!« (S. 117) — »Aber die Kunst, das Kunstwerk gehört nicht dem Verstande, ist nicht aus ihm geboren, sondern ist ein Kind der Phantasie und gehört ihr zu« (S. 132) — »Es wäre unbegreiflich, wenn neben dem Entzücken nicht auch die Rührung der Beglückten zur Sprache käm'«, — und hundert ähnliche scheinen uns banale Wahrheiten doch in allzu koketter Weise vorzubringen. — Am treffendsten und lehrreichsten erscheinen uns die Bemerkungen des Verfassers über »die Form des Studiums«, ein Capitel, das wir mit aufrichtigstem Lobe hervorheben und empfehlen müssen.

Lehrhaftes.

Friedrich Wilhelm Sering, Op. 31. Violinschule besonders für Seminaristen und Präparanden. Dritte vermehrte und verbesserte Auflage. Magdeburg, Heinrichshofen. Pr. 1 Thlr. 12 Sgr.

Bei der Beurtheilung des vorliegenden Werkes können wir keineswegs einen rein künstlerischen Standpunkt einnehmen, da der specielle Zweck desselben auf Inhalt und Lehrgang von bestimmendem Einfluss gewesen ist. Wir

möchten daher nur das Wörtchen »besonders« auf dem Titel der Schule tadeln, denn dieselbe ist nicht besonders für Seminaristen und Präparanden, sondern nur für solche verwendbar. Allein schon das Fehlen aller musikalisch-theoretischen Elemente, welche bei Präparanden und Seminaristen einen Gegenstand besonderer Unterweisung bilden, macht diese Schule für Nichtpräparanden und Nichtseminaristen unbrauchbar. Das nächste Ziel jedoch, welches die mehrfach genannte Classe von angehenden Lehrern auf der Geige zu erstreben hat, »sicherer und dirigirender Vortrag der Schullieder«, scheint uns durch den ersten Theil des Sering'schen Werkes in ebenso praktischer und keineswegs unkünstlerischer Weise erreicht zu sein, als durch den zweiten Theil »die Ausbildung der Seminaristen zu Cantoren«, d. h. zu Dirigenten einer gewissen Art von Gesangaufführungen. Der Verfasser schliesst sich, ohne Eigenthümliches in Bezug auf den eigentlichen Violinunterricht zu bieten, den Principien der ausgezeichnetsten Lehrer des Violinspiels eng an und hat sogar diese dritte Auflage mit zahlreichen Beispielen aus fast sämmtlichen uns bekannten Schulwerken für die Violine ausgestattet. Der Grad der durch die Sering'sche Schule zu erreichenden Technik ist natürlicherweise nur ein ziemlich niederer, da die Applicatur eigentlich nur bis zur dritten Lage eine gründliche Berücksichtigung erfährt. Für den besonderen Zweck des Werkes reicht dies indessen völlig aus. Weniger zu billigen finden wir es, dass die Tonleitern in den verschiedenen Dur- und Molltonarten nicht vollständig vorhanden sind; wenigstens dürfte für den dirigirenden Cantor die Fertigkeit, seinen Chor in allen Tonarten sicher leiten zu können, durchaus nothwendig sein. In Bezug auf Stricharten und Verzierungen ist dagegen für den speciellen Zweck des Werkes ausreichendes Material geboten, so dass wir in Hinblick auf das Ganze die übrigens sehr billige und gut ausgestattete Sering'sche Schule als zweckentsprechend und praktisch empfehlen können.

Richard Wüerst.

Berichte.

Berlin. Wenn ich diesmal einen Bericht über unser Musikleben schreibe, so ist es weniger der Nothwendigkeit, als der Gewohnheit zuzuschreiben. Die Veranstalter fast aller musikalischen Abonnementcyklen haben bereits dem Publikum gegenüber ihr letztes Wort gesprochen, das in den wenigsten Fällen von solcher Bedeutung war, um von mir wiederholt zu werden. Die Symphoniesoiréen der königl. Capelle allein gehen noch in dem alten Schlendrian, welcher höchstens durch alte Stücke, wie die Ouvertüre zu »Semiramis« von Catel und zur »Räuberbraut« von Ferdinand Ries oder durch eine Symphonie von Louis Berger unterbrochen wird, ihrem letzten Concerte entgegen. Nur die zweihundertste Soirée bot eine würdige Abwechslung durch Vorführung eines Mozart'schen Clavierconcerts. Einigen Anlass zu specieller Berücksichtigung bieten drei Aufführungen. Die erste derselben wurde von Herrn Dr. Adolf Lorenz veranstaltet, um verschiedene seiner Compositionen dem Publikum vorzuführen. Ein Gesang für die Altstimme aus Byron's hebräischen Melodien, sowie zwei Duette nach Uhland'schen Texten, welche letztere das unerschöpfliche Capitel des Frühlings behandeln, zeichneten sich sowohl durch interessante Erfindung und Rundung der Form, als durch wirkungsvolle, gesangliche Schreibart aus. Dem erstgenannten Werke würden Kürzungen von wesentlichem Nutzen sein, da durch dieselben zugleich allzuhäufige Wiederholungen der Textworte vermieden werden könnten. In noch höherem Grade traten natürliche Befähigung und reiches Wissen und Können in einem Oktett hervor, dessen Totalwirkung nur durch die instrumentale Disposition beeinträchtigt wurde. Das Clavier und die sieben von Beethoven in seinem Septett so meisterhaft verwandten Instrumente wollen sich nicht zu einem einheitlichen Ganzen vereinigen lassen. Sie schwächen sich gegenseitig ab, anstatt sich zu heben. Trotz dieses Cardinalfehlers bot indess das Werk viel Gelungenes und fast durchweg Interessantes dar. Ein zweiter belebender Moment in unserm matten Musikleben war das Auftreten des hinlänglich bekannten und geschätzten Flötenvirtuosen Herrn de Vroye. Ich kann mich, was die Technik, den geschmackvollen Vortrag und die distinguirte Wahl der Programme dieses Künstlers betrifft, nur den warm lobenden Leipziger Berichten anschliessen. Das Einzige, was ich bei den Vorträgen des Hrn. de Vroye mitunter vermisste, war völlige Reinheit, indem bei Anwendung stärkerer Athemkraft die Intonation nicht selten etwas zu hoch wird. Endlich gedenke ich noch des letzten Concerts der Musikfreunde unter Leitung des Herrn von Bülow. In diesem Concerte bildete eine Ouvertüre von Emil Naumann, zum Trauerspiel »Loreley«, einen scharfen Gegensatz zu dem Hauptwerke des Abends, Liszt's »entfesseltem Prometheus«. Während in dem erstgenannten Werke Ordnung, eine gewisse Keuschheit in Verwendung der inneren und äusseren Mittel, sowie überhaupt ein dem rein menschlichen und musikalischen Verständniss nahestehendes Wesen herrscht (den uns bekannten Compositionen Naumann's nach wahrscheinlich Ordnung und Verständlichkeit ohne Genie! D. Red.), behauptet in Liszt's Prometheus titanische Unordnung, eine Fluth elementarer Naturlaute, Ueberladung in den inneren und äusseren Mitteln, wie überhaupt ein unkünstlerischer Schwulst die Herrschaft.

Die Oper schleppt in diesem Winter, theils durch häufige Erkrankungen einzelner Mitglieder des Personals, theils durch mangelhafte Novitäten behindert, ihr Dasein ziemlich traurig hin, so dass ich nur über eine Quasinovität, Auber's »Gesandtin«, berichten kann, welche in diesen Tagen, neu einstudirt, mit Frl. Artôt in Scene ging und durch die ausgezeichnete Leistung der genannten Künstlerin vielleicht zu einem mehr als ephemeren Dasein erweckt sein könnte. — Prüfungsconcerte der Musikinstitute und Ostermusiken mit dem unvermeidlichen »Tod Jesu« in verschiedenen Exemplaren stehen bevor. Sollte uns die Jahreszeit ausser milder Luft und grünenden Bäumen noch wichtige musikalische Dinge bringen, so schreibe ich darüber einen späteren Bericht.

Richard Wüerst.

Wien. ✕ Von grösseren Concerten fielen in die letzten vierzehn Tage jenes des akademischen Gesangvereins, der die Chöre Mendelssohn's zu »Antigone« in verdienstlicher Weise zur Aufführung brachte, freilich ohne im entferntesten jene zündende Wirkung zu erzielen, von welcher die erste Aufführung des Werkes (vor etwa 20 Jahren) durch den »Männergesangverein« begleitet war. Veränderte Geschmacksrichtung, wohl auch die minder vollkommene Ausführung mochten daran schuld sein, dass die Musik keine warme Aufnahme fand. An dem Vortrag des verbindenden Gedichts betheiligten sich Mitglieder des Hofburgtheaters.

Die Philharmoniker schlossen ihren zweiten Cyklus mit den Ouvertüren 1 und 2 zu »Leonore« und der neunten Symphonie mit Chor. Frau Dustmann sang in demselben Concert eine von Mozart im Jahre 1781 für einen Kastraten componirte Arie. Die zweite Leonoren-Ouvertüre, vortrefflich ausgeführt, erregte wieder einen Beifallssturm; auch der letzte Satz der Symphonie wickelte sich diesmal glatter denn je ab.

Der Pianist Josef Derffel (seit mehreren Jahren in London thätig) hat nun wieder in Wien seinen bleibenden Aufenthalt

genommen. Er spielte in seinem ersten Concert S. Bach, Beethoven und Chopin und machte den Eindruck eines tüchtigen, intelligenten Musikers, dessen Technik übrigens, was Reinheit der Ausführung anbelangt, noch der sorgfältigsten Ausbildung bedarf.

Zürich. ⊙ Am 8. und 15. d. M. fanden hier unter Theod. Kirchner's Direction zwei Extraconcerte statt. Programm des ersten: Suite in D-dur von S. Bach, Violinconcert von Mendelssohn, Ouvertüre zu »Iphigenie in Aulis« von Gluck, Symphonie in C-dur von Fr. Schubert. Programm des zweiten: Chor »Waldung, sie schwankt heran« aus »Faust« von R. Schumann, *Ave verum* von Mozart, Clavierconcert in D-moll von Mendelssohn, Zigeunerleben von R. Schumann, Suite in D-dur von S. Bach (auf allgemeines Verlangen wiederholt), Symphonie in A-dur von Beethoven. — Zeugt schon die Auswahl der Werke hinreichend für Kirchner's feine musikalische Bildung, so bethätigte er diese Eigenschaft noch in weit höherem Grade durch die Art und Weise, womit er dieselben zu Gehör brachte. Wenn man in Betracht zieht, wie roh und ohne alle Nüancirung unser Orchester noch in den jüngsten Abonnement-Concerten spielte, so ist es in der That fast unglaublich, dass Kirchner in der kurzen Frist von 14 Tagen, die ihm für seine beiden Aufführungen anberaumt war, ein solches Resultat zu erzielen im Stande war. Sämmtliche Orchestermitglieder schienen aber auch sichtlich mit grösster Vorliebe für ihren neuen Dirigenten eingenommen, und so konnte es nicht fehlen, dass dessen eigene Begeisterung sich auch auf sie übertrug. Nicht weniger Tüchtiges leistete der erst vor wenigen Monaten unter Kirchner gebildete Chor.

Dass Kirchner das Mendelssohn'sche Concert mit der ihm eigenen feingeistigen, seelenvollen Auffassung und vollendeter Technik vortrug, braucht wohl kaum erwähnt zu werden; wer seine Leistungen als Clavierspieler nur einigermaassen kennt, wird nicht so leicht wieder den tiefen Eindruck derselben vergessen. Fritz Hegar spielte das Solo in Bach's Suite, sowie auch Mendelssohn's Violinconcert in vorzüglicher Weise. Beide Aufführungen können somit als höchst gelungen bezeichnet werden; es wurde ihnen auch von Seite des Publikums grosse Theilnahme und wärmste Anerkennung gezollt. Aus Basel, Schaffhausen und Winterthur stellten sich zahlreiche Musikfreunde ein.

Dem Vernehmen nach soll Herrn Kirchner nun für nächste Saison die Direction sämmtlicher Abonnement-Concerte übertragen werden; hoffen wir, dass das Gerücht sich bestätige und wünschen wir uns in diesem Falle Glück, einen in jeder Beziehung so ausgezeichneten Künstler gewonnen zu haben. Mit einem Manne von so edler künstlerischer Tendenz an der Spitze ist auch mit vollster Zuversicht vorauszusehen, dass sich unser Musikleben bald zu einer namhaften Höhe emporschwingen wird.

Leipzig. *S. B.* Die diesmalige Aufführung der Matthäuspassion in der Thomaskirche am Charfreitag (25. März) ging ohne störende Vorkommnisse und, wie uns schien, in weihevollerer Weise vor sich, als voriges Jahr. Zwar können wir vom künstlerischen Standpunkte es nicht verwinden, dass fast sämmtliche Aufführungen in Deutschland das Werk verstümmelt geben (wir können Angesichts der Thatsache, dass von den 13 herrlichen Arien nur 3 gesungen werden, nicht anders sagen). Auch sind wir der entschiedenen Meinung, dass einzelne Stellen einer Neugestaltung nach Seite der Instrumentation bedürfen. Doch darüber gedenken wir uns einmal näher auszusprechen, als es heute möglich. Berichten wir also einfach, dass die Matthäus-Passion nach derselben Vorlage aufgeführt wurde, wie voriges Jahr, dass uns die Tempi des ersten und letzten Chores mehr befriedigten als damals, und dass in dieser Hinsicht nur zu wünschen blieb, auch die Volkschöre möchten in Anbetracht des Gegenstandes, der Kunstgattung und der durch das Local bedingten Akustik etwas mässiger im Zeitmaass und wuchtiger gebracht werden. Dass man im ersten Chor abermals Posaunen und Trompeten in Oktaven den Choral mitblasen liess, anstatt den Chor durch eine grössere Anzahl von Kinderstimmen zu verstärken, können wir im Interesse der Intention des Componisten, welche durch das rohe Blech geradezu aufgehoben wird, nur bedauern. — Von den Solisten ragte Herr Behr als Sänger der Christuspartie durch Würde und Empfindung am meisten hervor. Der Evangelist des Herrn Gunz ist eine Leistung, die namentlich durch die partiturgetreue und verhältnissmässig zwanglose Ausführung Anerkennung verdient, wenn es uns auch schien, als ob der geschätzte Sänger nicht mehr jenen Grad der Leichtigkeit des Ansatzes besitze, den wir voriges Jahr bewunderten, und als ob zugleich mehr Empfindung möglich sei. Seine Aussprache erschien uns zuweilen etwas hart; besonders möchten wir die auffallende Betonung der Schlusssylben als unschön bezeichnen. Sehr gut gelang indess wieder die Hauptstelle »Und ging hinaus und weinte bitterlich«, wie auch vieles Andere. Fräulein Laura Lessiak (Alt) sang sehr correct und mit viel Wärme, so dass wir eigentlich nicht begreifen, warum man dieser Sängerin die ihr zukommende Alt-Arie (H-moll) wegnimmt, um sie mit vielen störenden Abänderungen dem Sopran zu überweisen. Frl. Emmy Hauschteck aus Berlin führte den Sopran-Part im Ganzen zufriedenstellend durch, wenn auch hin und wieder mehr Innerlichkeit zu wünschen gewesen wäre. Im Duett in E-moll gelang die Intonation nicht vollkommen. Was endlich den Sänger der anderen Bass-Partien (Hrn. Gitt) betrifft, so möchten wir fast durchgängig einen dramatisch belebteren Vortrag empfehlen. Der Sänger schien es an würdevollem Ausdruck dem Christus gleichthun zu wollen, was aber in vielen Fällen geradezu unrichtig ist (z. B. bei den fanatischen Ausbrüchen des Hohenpriesters). — Die Instrumental-Solos wurden von Herrn David (Violine) und Hrn. Diethe (Oboe) ausgeführt. Herrn David sind wir besonders dankbar für die Verkürzung der Vorschläge und eine decentere Behandlung des Ganzen. Auch die vorgeschriebene Wertheintheilung war wenigstens theilweise strenger durchgeführt, als im vorigen Jahr. Die anstrengende Oboepartie in der Cmoll-Arie wurde, soweit das nicht ganz rein intonirte Instrument und die nicht ganz übereinstimmende Orgel es erlaubten, befriedigend behandelt. Manches denken wir uns freilich noch feiner und reicher an Ausdrucksnüancen. — Die Orgel wurde von Herrn Richter mit vieler Festigkeit gespielt. Die Registerbehandlung, wie überhaupt die ganze Art der Anwendung der Orgel sagt uns nicht durchaus zu. Dieser Gegenstand fällt in die »Inscenesetzung« des Ganzen und gehört in den projectirten speciellen Aufsatz.

Nachrichten.

Einem ausführlichen Bericht über die musikalische Thätigkeit London's seit Anfang dieses Jahres sei einstweilen Einiges über die bevorstehende Eröffnung der beiden Operntheater Her Majesty und Coventgarden vorausgeschickt. In Coventgarden traten zum ersten Male auf die Damen: Emilie Lagrua, als Norma, Leonore in Favorita, Fidelio und Trovatore, Donna Anna, Desdemona und in Verdi's »*la forza del destino*«; Destinn (Wien), Gius. Tati (Lissabon), Garulli (Mailand); ferner die Herren Scalese (Paris), Attria (Florenz), Schmid (Wien), Letzterer als Orovist, Marcel, Bertram, Commendatore, Falstaff. Von früheren Gästen die Damen: Adel. Patti (in ihren Hauptrollen), Fricci, Battu, Rudersdorff, Anese, Tagliafico, Paul. Lucca; Letztere als Valentine, Gretchen, Cherubin, Ford in Nicolai's Oper und Catherine im Nordstern; die Herren: Mario (Almaviva, Fernando, Nemorino, Faust), Tamberlick, Naudin, Luchesi, Rossi, Neri-Baraldi, Wachtel (Manrico, Johann von Leyden, Arnold), Ronconi, Graziani,

Coloncse, Faure. Neue Opern für diese Bühne sind: Nicolai's »Lustige Weiber von Windsor« und Verdi's »*la forza del Destino*«. Neben diesen beiden sind 20 Opern mit ihren Rollenbesetzungen angegeben. Die erste Vorstellung findet am 29. d. M. mit »Norma« statt. Her Majesty's Theater bringt 10 neue Gäste und zwar die Damen: Gius. Vitali (Bologna), Harriers Wippern (Berlin), Grossi (Rom), Bettelheim (Wien); die Herren: Fancelli (Neapel), Mazzetti (Italien), Gasperoni, Junca (Turin), Mariotti und Manfredi. Wieder gewonnen wurden die Damen: Tietjens, Volpini, Liebhardt, Trebelli, Taccani, Tomasini; die Herren: Giuglini, Bettini, Volpini, Gassier, Fagotti, Santley, Fricca, Bossi, Bertacchi, Casaboni. Drei für diese Bühne neue Opern sind versprochen: »*la forza del destino*«, »die lustigen Weiber von Windsor« und »der Tannhäuser«. Die Rollen in Nicolai's Oper sind folgendermaassen vertheilt: Fenton — Giuglini, Falstaff — Junca, Ford — Santley, Page — Gassier, Ann. Page — Vitali, Mdm. Page — Bettelheim, Mdm. Ford — Tietjens. — Den Tannhäuser singt Giuglini, Venus — Harriers Wippern, Elisabeth — Tietjens. »Fidelio« von Beethoven wird an beiden Theatern eben so oft versprochen, als er nicht gegeben wird, doch ist diesmal hier sogar die Rollenbesetzung angegeben und zwar eine ausgezeichnete; darunter Florestan — Giuglini, Minister — Santley, Pizarro — Gassier, Rocco — Junca, Leonore — Tietjens. Auch »Robert«, »Freischütz«, »Anna Bolena« sind vorgemerkt und noch 20 früher bewährte Opern zur passenden Auswahl. Nebst den üblichen Versicherungen, dass Chor, Orchester etc. an Vorzüglichkeit nichts zu wünschen übrig lassen, ist sogar die Aufstellung einer neuen Orgel von Gray und Davison erwähnt. Das Theater wird am 9. April mit »Rigoletto« eröffnet. Wir hören soeben, dass auch Frau Dustmann-Meyer vom Hofoperntheater zu Wien zur kommenden Saison eintreffen wird, doch nur, um »vorderhand« in Concerten zu singen.

Carl Reinecke's niedliche Operette »Der vierjährige Posten« wurde am 24. März in Bremen auf dem Theater mit grösstem Beifall aufgeführt. Die kleine Oper, zunächst nur für Privat-Aufführungen geschrieben, bewährte sich ebenso trefflich auf der grossen Bühne, und dem einsichtsvollen Director, Herrn Behr, gebührt das Verdienst, zuerst ein Werk in die Oeffentlichkeit gezogen zu haben, welches, jenem Erfolge nach, überall gern gesehen werden wird. Für die Aufführung hatte Herr Reinecke mehrere Aenderungen vorgenommen.

Ferd. Hiller hat in Köln einen Vortrag gehalten, dessen Thema hiess: »Die Musik und die Leute«. Die Wirkung, welche die Musik auf das Publikum verschiedener Nationen hervorbringt, scheint der Vorlesung zum hauptsächlichen Stoff gedient zu haben.

In einem »historischen Concert«, welches Mortier de Fontaine in München gab, kam u. A. ein Claviertrio in D (Manuscript) von Max Zenger zur Aufführung.

Das neunte Abonnement-Concert in Braunschweig brachte Kammermusik, sowohl instrumentale, wie vocale. Jene war durch Beethoven's Es-Quartett Op. 74 und eine bisher noch wenig bekannte Polonaise für Clavier und Violoncell von Chopin vertreten; der Gesang durch Vorträge des Herrn Dr. Gunz.

Im 10. Museums-Concerte in Frankfurt a. M. trug Herr J. J. Bott aus Meiningen das 12. Concert von Spohr und eine eigene Pièce: Andante e Capriccio vor. Derselbe spielte auch in dem 4. Concerte des Soller'schen Musikvereins in Erfurt am 12. März das Beethoven'sche Violin-Concert und das eben genannte Capriccio. In letzterem Concerte wurde von Orchesterwerken die grosse Leonoren-Ouvertüre von Beethoven und die erste Suite von Lachner, in welcher Herr Bott die Violinsoli übernommen hatte, aufgeführt. Ausserdem sang die herzogl. Hofopernsängerin Fräul. Garthe aus Gotha Arien aus »Figaro's Hochzeit«, »Troubadour« und Lieder von Mendelssohn und Taubert. Dirigirt wurde das Concert von dem kgl. Musikdirector Golde.

Thlr. Ngr.

Chopin, Fr., Mazurkas. Einzel-Ausgabe.
Nr. 24. Op. 63. Nr. 1. Hdur . — 7½
- 25. - 63. - 2. Fmoll . — 5
- 26. - 63. - 3. Cis moll . — 7½
—— **Notturnos.** Einzel-Ausgabe.
Nr. 1. Op. 15. Nr. 1. Fdur . — 10
- 2. - 15. - 2. Fis dur . — 10
- 3. - 15. - 3. G moll. . — 7½
- 4. - 27. - 1. Cis moll . — 10
- 5. - 27. - 2. Des dur . — 10
- 6. - 37. - 1. G moll. . — 7½
- 7. - 37. - 2. G dur . . — 10
- 8. - 48. - 1. C moll. . — 12½
- 9. - 48. - 2. Fis moll . — 12½
- 10. - 55. - 1. F moll. . — 10
- 11. - 55. - 2. Es dur. . — 7½
- 12. - 62. - 1. H dur . . — 10
- 13. - 62. - 2. E dur . . — 10
—— **Polonaisen.** Einzel-Ausgabe.
Nr. 1. Op. 22. Es dur 1 10
- 2. - 26. Nr. 1. Cis dur . — 10
- 3. - 26. - 2. Es moll . — 15
- 4. - 40. - 1. A dur . . — 10
- 5. - 40. - 2. C moll . — 10
- 6. - 53. As dur . . . . 1 —
- 7. - 61. As dur. (Phantasie.) — 27½

Dussek, J. L., Sonaten. Neue Ausgabe.
Nr. 28. D dur. Op. 69 . . . . — 18
- 30. Es dur. Op. 75 . . . . 1 —

Duvernoy, J. B., Op. 259. **2 Fantaisies** sur des motifs favoris de l'Opéra: Un Ballo in Maschera de Verdi. Nr. 1. 2 . . . . à — 20
—— Op. 260. **Venise.** Fantaisie sur des Motifs de Bellini . . . . . — 18
—— Op. 261. **Prière et Marche** de Moïse de G. Rossini . . . . . . — 18
—— Op. 262. **Guillaume Tell.** Fantaisie brillante . . . . — 20

Gade, Niels W., Op. 31. **Volkstänze.** Phantasiestücke. Einzeln: Nr. 1 u. 3 à 7½ Ngr. Nr. 2. 5 Ngr. Nr. 4. 10 Ngr. . . . . 1 —

Hamm, J. V., Der Tanz. Bravour-Mazurka für Sopran mit Begleitung des Pianoforte (Fräulein Désirée Artôt gewidmet und von ihr im Concert gesungen). Arrangement . — 10
—— **Gut Heil!** Turner-Festmarsch für das dritte deutsche Turnfest. Arrangement . . . . — 5

Heller, St., Scherzo Capriccio tiré de la Sonate Oeuv. 88 . . . — 15

Henselt, A., Op. 11. **Variations** de Concert sur l'air favor. »Quand je quittai la Normandie« (Robert le diable de G. Meyerbeer) B dur. Nouv. Edition 1 10

Köhler, L., Op. 120. **Technische Virtuosenstudien** für Klavierspieler nebst theoretischen Anleitungen zur täglichen Uebung für die ganze Bildungszeit . . . . 3 —

Reinecke, C., 27 leichte Klavierstücke. Bearbeitet nach den Kinderliedern Op. 37, 63 und 75 . . — 20

Schumann, R., Op. 41. **Drei Quartette** für 2 Violinen, Viola u. Violoncell, Arrangement v. K. Klauser.
Nr. 2 in F dur 1 5
- 3 in A dur 1 5
—— Op. 130. **Kinderball.** 6 leichte Tanzstücke zu 4 Hdn. Arrangement — 25

Thalberg, S., Air d'Amazily de Fernand Cortez de Spontini. Transcription . . . . — 17½

Thalberg, S., Deuxième Morceau sur Lucrezia Borgia de G. Donizetti. Scène et Choeur du 2e Acte, transcrits — 22½
—— **Auf Flügeln des Gesanges.** Lied von Felix Mendelssohn-Bartholdy, für das Pfte. übertragen . — 15

Wagner, F., Op. 1. **Lied ohne Worte.** Gondellied . . . . . . — 20

Wagner, R., Tristan und Isolde. Klavierauszug ohne Worte von A. Horn . . . . 7 —

Wohlfahrt, H., Kinderklavierschule oder musikalisches ABC- und Lesebuch. 13. Auflage . . . 1 —

Für die Harfe.

Backofen's Harfenschule. Mit Bemerkungen üb. den Bau der Harfe und deren neuere Verbesserungen. Neue Ausgabe . . . . 2 —

Opern-Musik.

Mozart, W. A., Arie für Sopran mit obligater Violine aus der Oper: Der königl. Schäfer. Klavierauszug . . — 10

Mehrstimmige Gesänge.

Besen, Fr., Frühlingsmorgen. Duett für 2 Soprane mit Begleitung des Pianoforte . . . . — 15

Ecker, C., Op. 10. **Sechs Lieder** für gemischten Chor. Partitur und Stimmen 1 25

Maier, Julius J., Ausländische Volkslieder für gemischten Chor. 2 Hefte.
Erstes Heft Op. 11 . . . . . 1 —
Partitur . . . . — 10
Stimmen . . . . . . à — 5
Zweites Heft Op. 12 . . . . . 1 —
Partitur . . . . — 10
Stimmen . . . . . . à — 5

Muck, J., Op. 18. **Drei Gesänge** für Sopran, Alt, Tenor und Bass. Partitur und Stimmen . . . . . 1 —
Partitur . . . . — 15
Stimmen . . . . . . à — 3¾

Müller Sohn, A., Op. 6. **2 Duette** für Alt und Bariton mit Begleitung des Pianoforte. Nr. 1. 2 . . . à — 15

Müller, R., Op. 15. **Festgruss** der Sänger Leipzigs an die deutschen Turner beim dritten deutschen Turnfeste für Männerchor mit Begleitung von Blasinstrumenten. Clavierauszug und Singstimmen . . — 10

Volkslieder, französische, zwei (Brunettes), für Sopran, Alt, Tenor und Bass aus dem 17. Jahrhundert. Partitur und Stimmen . . . . . . — 20
Nr. 1. **O komm, mein Kind, zum Wald hinein.** Ich ging zu Markte heute früh.
- 2. **Schönste Grisélidis:** So schön wie sie ist keine im ganzen Dorfrevier.
Partitur . . . . — 10
Stimmen . . . . . . à — 2½
(In Leipzig im 19. Abonnement-Concerte am 12. März 1863 mit grossem Beifall aufgeführt.)

Lieder und Gesänge für eine Singstimme.

Bonewitz, J. H., Op. 32. **Drei Gedichte** . . . . — 18

Besen, F., Drei Gesänge für eine Bariton- oder Bassstimme . . . — 25

Gotthard, J. P., Op. 13. **Zwei Lieder** im Volkston . . . . . . — 15

Hamm, J. V., Der Tanz. Bravour-Mazurka für Sopran . . . . . . — 15

Liederkreis, Sammlung vorzügl. Lieder u. Gesänge. Zweite Reihe.
Nr. 101. **Brambach, C. J., Abendgebet,** aus Op. 1. Nr. 1 . — 5
- 102. **Nicolai, W. F. G.,** Trost, aus Op. 5. Nr. 3 . . . — 5
- 103. **Schumann, Clara,** Er ist gekommen, aus Op. 12. Heft I. Nr. 2. . . . . . — 7½
- 104. **Schumann, Clara,** Liebst du um Schönheit, aus Op. 12. Heft I. Nr. 4 . . . . — 5
- 105. **Taubert, W.,** Es liebt sich so lieblich im Lenze! aus Op. 82. Nr. 2 . . . — 7½
- 106. **Taubert, W.,** Willst mit in's Hüttchen geh'n? aus Op. 82. Nr. 4 . . . . . — 7½
- 107. **Taubert, W.,** O du selige, fröhliche Maienzeit! aus Op. 82. Nr. 5 . . . — 7½
- 108. **Taubert, W.,** Jungfer Anne, aus Op. 91. Nr. 1 . — 7½
- 109. **Taubert, W.,** Die Spinnerin, aus Op. 91. Nr. 2 . — 5
- 110. **Taubert, W.,** Vöglein, wohin so schnell? aus Op. 91. Nr. 3 . . . . . . — 7½
Wird fortgesetzt.

Muck, J., Op. 16. **Sechs Liebeslieder.** Heft I und II . . . . à — 22½

Müller Sohn, A., Op. 7. **Liebesfrühling.** Eine Liederreihe von Fr. Rückert mit Begleitung des Pianoforte. Zwei Hefte.
Erstes Heft . . . . 1 —
Zweites Heft 1 5

Taubert, W., Op. 138. **10 Kinderlieder.** Neue Folge. Heft I. Einzeln:
Nr. 1. **Vom fleissigen Bächlein.** Was eilst du so. . . . — 5
- 2. Marienwürmchen. Flieg weg — 7½
- 3. Eichhörnchen. Heissa, wer tanzt mit mir? . . . . — 10
- 4. Johann, spann' an! . . . — 7½
- 5. **Die Vöglein im Nest.** Fühlt ihr den Regen . . . . — 7½
- 6. **Der Steckenpferdreiter.** Ei, ei! Herr Reiter . . . . — 5
- 7. **Steckenreiterlehren.** Herr Reiter, mein Reiter . . — 5
- 8. **Wiegenlied.** Eia popeia . — 5
- 9. **Wiegenlied.** Schlaf ein, mein süsses Kind . . . — 5
- 10. **Der Sandmann:** Zwei feine Stieflein hab' ich an . . — 7½

Weil, O., Op. 7. **6 kleine Lieder** . — 18

Gesangübungen.

Naumann, J. A., Skalen mit unterlegtem Bass zur Uebung der Stimme für angehende und geübtere Sänger. Neue Ausgabe . . . . — 15

Bücher.

Chrysander, Fr., Jahrbücher für musikalische Wissenschaft. 1. Bd. n. 2 24

Marx, A. B., Kompositionslehre. 1. Theil. 6. Aufl. . . . . . n. 3 —
—— **Allgemeine Musiklehre.** 7. Auflage . . . . n. 2 —

Schneider, Dr. K. E., Zur Periodisirung der Musikgeschichte n. — 10
—— **Das musikalische Lied** in geschichtlicher Entwickelung. 1. Thl. n. 2 —

Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Selmar Bagge.

Leipzig, 6. April 1864. **Nr. 14.** Neue Folge. II. Jahrgang.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.
Preis: Jährlich 5 Thlr. 10 Ngr. Vierteljährliche Pränumeration 1 Thlr. 10 Ngr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr.
Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Die deutsche Oper in Hamburg zu Ende des 17. und Anfang des 18. Jahrhunderts.

Im Athenäum zu Hamburg gehaltene Vorlesung

von A. v. Dommer.

(Fortsetzung.)

Einen Beweis für die ernstlichen Absichten, welche man mit der Oper hatte, gab die Eröffnung derselben mit einem geistlichen Singspiele, Adam und Eva, oder der erschaffene, gefallene und aufgerichtete Mensch. Den Text lieferte der kaiserlich gekrönte Poet Richter, die Musik der Capellmeister Theil, der bis 1685 noch mehrere Opern für Hamburg schrieb, dann an des verstorbenen Rosenmüller's Stelle als Capellmeister nach Wolfenbüttel ging, und zu Naumburg 1724 starb. Die Bühne stellt in Adam und Eva zu Anfang eines Vorspieles das Chaos dar, die vier Elemente erscheinen und zertheilen es, Wechselgesänge haltend. Das Feuer bittet endlich die Edlen der Stadt um hohe Gunst für das anzustellende Spiel. In der ersten Handlung stösst ein Engel den Lucifer in den Abgrund; Gott Vater mit dem Engelchore schwebt in der grossen Machina hernieder und schafft den Adam, nachher auch die Eva. Im 2. Akt tobt Lucifer in der Hölle und ruft die Teufel zusammen, die sich gegenseitig mit Monsieur anreden. Sodi, der Teufel der Heimlichkeit, geht in Schlangengestalt zur Erde und verführt die Eva. Teufels- und Engelschöre mischen sich ein, an allegorischen Gestalten fehlt es ebensowenig wie an dem Heilande, der den gefallenen Menschen wieder in den Gnadenschooss aufnimmt. — Die übrigen auf der Hamburger Bühne vorgekommenen geistlichen Opern sind noch Michael und David, 1679, und in demselben Jahre die Maccabäische Mutter mit ihren sieben Söhnen, worin eine lustige Person vorkommt; nämlich der abtrünnige Jude Javan, der bei jeder Gelegenheit Schinken und Wurst verspeist und den Juden ihren Wohlgeschmack rühmt. Ferner Esther, 1680, worin die Tugend als nothwendige Trägerin und untrennbare Verbündete der Schönheit gefeiert wird. In der Geburt Christi, 1681, erscheinen neben den Personen der Schrift, Apollo und die Priesterin Pythia, welche letztere über die Geburt Christi und den Sturz des Heidenthums ausser sich ist. In Kain und Abel, 1698, kommen u. A. die 4 Winde zusammen und beschliessen gegen Kain's Geschlecht zu wüthen, worauf sie einen Tanz ausführen. Die Göttliche Liebe erscheint wiederholt in einer Maschine, um die Mutter Kain's zu trösten, auch ihm selbst zuzureden. Als er nachher den Abel erschlagen hat, statten die drei Furien in der Hölle Bericht ab. (Auch über diese Hamburger geistlichen Opern hat u. A. Dr. Geffcken eine Abhandlung in der Zeitschrift für hamburgische Geschichte Band III gegeben.) — In solcher, an die alten Mysterien und Moralitäten anknüpfenden, wenn auch modernisirten Weise, sind diese geistlichen Opern gehalten. Dass aber die Modernisirung wenig oder nichts von Verfeinerung und Veredlung der Form mit sich führte, und anderen geistlichen Opern der damaligen Zeit die Rohheit der alten Schauspiele in reichem Maasse anklebte, sieht man beispielsweise aus einer Oper des am sächsischen Hofe sehr beliebten Dedekind, der sterbende Jesus: Die Kreuzigung wird mit aller Umständlichkeit vorgenommen, und Satan singt nicht nur die letzten Worte des Judas im Echo nach, sondern packt auch die Eingeweide desselben, als die ausfahrende Seele ihm den Leib zersprengt, in einen Korb zusammen und singt eine Arie dazu. Die Erfindung in allen diesen Stücken ist meist ohne dichterischen Geist, die Sprache schwülstig und gespreizt, die Allegorie meist sehr gezwungen. Zu solchen Derbheiten musste die alsbald hoch steigende Pracht der Bühne um so empfindlicher contrastiren. Das Decorations- und Maschinenwesen entwickelte sich sehr schnell. Feind rühmt die Pracht der Decorationen des Hamburger Theaters; eine derselben, der Tempel Salomonis, hatte allein 15,000 Thaler gekostet. Die obere Abtheilung der Bühne konnte (noch im Anschluss an die alte dreistöckige Mysterienbühne mit Himmel, Erde und Hölle) auf- und niederschweben; die Seitenscenen konnten nach Feind's Angabe 39mal, die Mittelvorstellungen aber wohl etliche 100mal wechseln. In »Cara Mustapha oder die Belagerung von Wien« kamen nicht weniger als 48 Decorationen und Maschinen vor. Im Nebukadnezar von Hunold fanden 11 Veränderungen der Scene statt, darunter enthielt eine den glühenden Ofen, in den die drei Männer geworfen wurden; eine andere war eine wüste Haide, mit vielen wilden Thieren und unter ihnen Nebukadnezar an Ketten, mit Adlerfedern und grossen Klauen bewachsen; ausserdem treten in dieser Oper nicht weniger als 11 fürstliche Personen auf, ferner Zauberer und Sterndeuter, ein Engel, eine Stimme vom Himmel u. s. w. Neben dem Gesange und der Decorationspracht war es in dieser alten Oper vorzugsweise auf den Tanz abgesehen. Alles musste tanzen, die Frauen, die Teufel, in Kain und Abel die Winde, die Kameeltreiber, in der »Geburt Christi« tanzen die Bauern, als sie zu Bethlehem die Contribution bezahlen müssen.

Die Blüthezeit der Oper begann mit dem Jahre 1693. Zu dieser Zeit kam ein sehr begabter Musiker, Johann Siegmund Kusser, nach Hamburg und wurde Capellmeister und Mitdirector. Er brachte mehrere Opern von seiner Composition auf die Bühne, u. A. Erindo, Porus, Scipio Africanus. Mehr aber noch als durch seine Musik wirkte er segensreich durch Einführung einer tüchtigen Disciplin und guten italienischen Gesangart. Mit der Gesangskunst sah es nicht nur anfänglich, sondern auch noch lange Zeit nachher am Hamburger Opernhause ziemlich trübselig aus. Von Castraten blieb man, wenige Gastspiele ungerechnet, im Allgemeinen glücklich verschont; aber man konnte nicht aus der Erde zaubern, was einer längeren Entwickelung bedurfte, und gute Sänger waren weder so schnell herbeizuschaffen, noch zu bilden. Daher war man genöthigt zu nehmen, was man eben bekommen konnte, und so steckten denn hinter der Maske olympischer Gottheiten und Heroen Schuster und Schneider, verlaufene Studenten und allerhand Vagabunden, die einigermaassen Stimme hatten. Christian Rauch, Schott's erster Opernnarr, ein Magister der Philosophie, war sogar ein verlaufener Jesuit. Die Beherrscherinnen des Fisch- und Gemüsemarktes, sogar die Priesterinnen der Venus vulgivaga figurirten als Göttinnen und Königinnen. Anständige Frauen gingen damals nicht auf die Bühne; es war für solche schlechterdings unmöglich, auf öffentlichen Theatern mitzuspielen; sie hätten versinken müssen vor Scham vor den Dingen, die namentlich später in der Possenoper mit der grössten Ungenirtheit gesagt wurden. Daher blieben nur solche Individuen übrig, die aus den Fesseln der Ehrbarkeit und Anständigkeit sich längst befreit hatten. Bekam das Hamburger Personal nach und nach auch eine anständigere Verfassung, so ging es doch nur langsam. Allmälig aber tauchen Sänger und Sängerinnen auf, die mit Achtung genannt werden. So Mattheson, der ein tüchtiger Tenorist war; die Demoiselles Rischmüller und Schober, Reinhard Keiser's Frau und Tochter, vor allem aber Demoiselle Conradi, gleich ausgezeichnet durch Schönheit und herrliche Stimme. Aber selbst diese war so unmusikalisch, dass sie kaum eine Note kannte und Mattheson ihr alles so lange vorsingen musste, bis sie es auswendig behalten hatte. Mit andern sonst brauchbaren Sängerinnen war es nicht besser bestellt; so mit einer Frau Oberstin Mirot gewesene Meintzen, welche Dreyer, der später mit Sauerbrey Opernpächter war, engagirte, als die Conradi wie auch die Schober 1709 die Hamburger Bühne verliessen. Einem Personale wie das vorhin erwähnte gegenüber musste es auch selbst einem Manne von solcher Dirigentenfähigkeit wie Kusser schwer werden, etwas auszurichten. Aber er setzte mit Zorn und Freundlichkeit durch, was irgend sich durchsetzen liess. Alle Sänger mussten bei ihm noch einmal von vorne anfangen zu lernen. Leider hat er keinen Nachfolger gehabt, der das von ihm Begonnene in gleichem Sinne fortführte, die nur kurze Zeit seines Wirkens in Hamburg aber reichte kaum hin, um aus dem Rohen herauszukommen. Mattheson sagt, es hätte seines Gleichen als Capellmeister nicht mehr gegeben, und am Schlusse seines didactischen Werkes »Der vollkommene Capellmeister« stellt er ihn als Ideal eines solchen hin. Er vergleicht ihn mit dem Florentinischen Maler Andrea del Sarto: gerade wie dieser des Raphael und Giulio Romano Art im Malen, hätte Kusser die Art und Weise eines jeden Tonmeisters bei Aufführung ihrer Musikwerke zu treffen gewusst. Kusser aber war ein unruhiger Geist, den es nirgend, auch nicht in den besten Verhältnissen, lange duldete. In Deutschland gab es nicht gut einen Ort, an dem er sich nicht umgesehen hätte. Früher war er als Instrumentalcomponist und Virtuos viel herumgekommen und in mehreren Capellen angestellt gewesen, auch in Braunschweig und Wolfenbüttel. In Paris gewann ihn Lully ausserordentlich lieb, deshalb hat er es daselbst auch mit am längsten, nämlich 6 Jahre, ausgehalten. Aus Hamburg verschwand er denn auch bald, schon um 1697; wenigstens wurde in diesem Jahre seine letzte Oper (Jason) aufgeführt. Darauf ist er noch zweimal in Italien gewesen, dann nach England hin verschlagen und endlich in Dublin 1726 hochgeachtet als Capellmeister gestorben. In Hamburg aber war sein Wirken, wenn auch kurz, so doch erfolgreich gewesen, und hatte einen empfänglichen Boden geschaffen, in welchem die Saat, die ein nach ihm kommender Grösserer reichlich ausstreute, wohl gedeihen und manche schöne Blüthe bringen sollte.

Reinhard Keiser liess sich bereits 1694, also ein Jahr nach Kusser's Ankunft, als junger Mann von 21 Jahren in Hamburg nieder, und wurde in kurzem der Held des Tages durch sein frisches, naturwüchsiges Genie. Er trug die Begabung in sich, die Oper zeitweilig zu grossem Glanze zu erheben, und hätte er neben seinem musikalischen Talente die sittliche Kraft besessen, welche Grundlage eines jeden sein muss, das dauernd bestehen soll, so wäre auch sein Wirken für die Oper in demselben Maasse nachhaltig gewesen, als es zeitweilig belebend war. Seine musikalische Begabung war so reich, dass er ohne Anstrengung alles, was vor ihm gewesen war, verdunkelte, und alles Gegenwärtige mit einem Schlage für sich gewann. Seine Productivität erscheint unglaublich. Er hat etwa 120 Opern geschrieben, was man in Betracht der Masse nur schätzen kann, wenn man sich erinnert, dass die damaligen Opern 40, 50 und mehr Arien enthielten (das Textbuch zum Nero von Händel weist deren 75 auf), ausserdem aber noch Arioso's, Accompagnato's, eine Masse Recitative, auch Duette (Terzette seltener) und madrigalartige in die Handlung eingeflochtene Chöre. Der gesprochene Dialog war nur in der komischen Oper seit 1686 aufgekommen; in der ernsten wurde ebenso wie in unserer heutigen grossen Oper alles gesungen. Die bedeutendsten von Keiser's Opern gingen von der Hamburger Bühne aus über die grössten Theater Nord- und Mitteldeutschlands, einige drangen sogar bis Paris vor, was damals viel sagen wollte. Allerdings fand man hier nicht grosses Wohlgefallen daran, wie denn überhaupt die deutsche Oper vor 1720 im Auslande nicht viel Boden erringen konnte. Dies lag daran, dass in Absicht auf dramatische Wirkungen die französische, und hinsichts alles dessen, was Gesangskunst betraf, die italienische Oper ihr weit überlegen war. Zwar gelang es Keiser, in den Geist des Stoffes einzudringen, auch manche Verstärkung des Ausdrucks hat er erfunden, der Strom seiner Melodie schien niemals versiegen zu können und im Recitativ war er Meister: zu einer wirklichen dramatischen Gestaltung im Grossen aber gelangte er demunerachtet nicht. Es war überhaupt nicht seine Art, viel über den Fortschritt der Kunst im Grossen zu denken. Was er Vortreffliches hatte, hatte er von der Natur, deren Züchtling Telemann in einem Sonett ihn nennt; und von ihr hatte er einen so grossen Vorrath an neuer, schöner und feuriger Musik, dass er viele Jahre damit ausreichen konnte, ohne ihn zu erschöpfen. Was er setzte, das sang (nach dem Urtheile eines Zeitgenossen) alles auf das Anmuthigste, gleichsam von sich selbst, und fiel so melodisch, frei, reich und leicht in's Gehör, dass man's fast eher lieben als rühmen mochte. »Und wenn man auf dem natürlichen historischen Wege, nämlich auf dem Gange durch Deutschland

im 17. Jahrhundert, endlich bei Keiser ankommt,« bemerkt Chrysander, »so überkommt einen plötzlich das Gefühl des Frühlings: seine Töne sind wirklich gestaltet wie die ersten Blüthen der neuerwachenden Natur, ebenso zierlich klein und behende, ebenso verwelklich und von derselben untadeligen Schönheit. Aber an dem Säewerk, welches zur selben Zeit in Hoffnung reicher Garben herrlich aufging, hat er allerdings wenig Theil.« Soweit Chrysander; und auch schon Telemann bemerkt in dem gedachten Sonette, dass Keiser der Kunst verdeckte Spur nicht gesucht habe. Und in der That fehlte ihm der sittliche Drang nach Veredelung seiner Begabung im höheren Interesse der Kunst. Wie er im Leben wohl als Mann von Welt, nicht aber als Mann im eigentlichen Sinne erschien, so begnügte er sich auch in der Kunst mit demjenigen Grade von Vollkommenheit, der eben auch nur den Vorstellungen seiner Zeitgenossen die Waage hielt. Dies genügte, ihn am Hamburger Opernhimmel eine Zeit lang als helles Meteor erscheinen zu lassen, dessen Strahlen jedoch nicht weit über den Gänsemarkt hinaus reichten, und auch selbst in ihrem eigenen Kreise vor dem ächten Sonnenlichte, welches Händel für eine kurze Zeit über die Hamburger Bühne ausgoss, viel an Glanz verloren. Die Kunst im Grossen und Ganzen hat er ebensowenig gefördert, als der Hamburger Bühne eigentlich dauernd genützt oder sie gar vor dem Verfall bewahrt — letzteren hat er sogar mit bereiten geholfen, indem er das, was ihn endlich herbeiführen musste, in zu starker Ausprägung in sich selbst trug. Er ging mit der Oper abwärts, und schämte sich endlich nicht, sein reiches Talent selbst unter die Füsse zu treten und im Dienste der allergemeinsten Posse zu erniedrigen. Wie z. B. seine 107. Oper »Die Hamburger Schlachtzeit« um 1725 Anstössigkeiten von solcher Stärke enthielt, dass der Rath sie nach einmaliger Aufführung verbieten, und durch einen niederen Gerichtsdiener die Anschlagezettel herunterreissen liess. Und neben solchen Herrlichkeiten hat er eine Menge Kirchenmusiken gemacht, das Leiden Christi vielmal in die beweglichste Musik gebracht und auf's Erbaulichste aufgeführt, wie ein Zeitgenosse sich ausdrückt. Seine Leichtigkeit im Arbeiten musste bei seiner Charakterbeschaffenheit zur Leichtfertigkeit ausarten. Mattheson vergleicht seine Opern Intraden, deren Wesen er als »hüpfend und leicht-bekleidet« bezeichnet, beispielsweise mit den Sonaten Rosenmüller's, und sagt, wenn letztere ihm wie frische blaue Elblächse vorkämen, so Keiser's Intraden wie »im Rauche vergüldete Fleckhäringe aus der Ostsee, welche die Zunge kitzeln, und deren derbes Wesen Lust zum Trunke erweckt.« In seinem ersten Orchester aber nennt er ihn nichtsdestoweniger *le premier homme du monde*. Indem Keiser's Sittlichkeit auf eine galante Tugend sich beschränkte, kreiste er denn auch mit aller Behaglichkeit in dem Strudel der Hamburger Poeten, Musikanten und Schöngeister.

(Fortsetzung folgt.)

Recensionen.

Religiöse Musik.

Woldemar Bargiel. Psalm 13 für Chor und Orchester Op. 25. Bonn, Simrock. Preise: Partitur 12 Francs, Orchesterstimmen 12 Francs, Clavierauszug 6 Francs, Chorstimmen 4 Francs.

—— »Der Herr ist mein Hirt« (Psalm 23) für 3stimmigen weiblichen Chor und kleines Orchester Op. 26. Derselbe Verlag. Preise: Partitur 3 Francs, Orchesterstimmen 3 Frcs., Clavierauszug 2 Frcs., Chorstimmen 1 Frc.

S. B. Die religiöse Musik will und soll mehr auf die Empfindung, als auf die Phantasie wirken. Das geschieht, indem sie weniger auf rasch wechselnde Gegensätze ausgeht, als vielmehr in ein und dieselbe Empfindung sich vertieft. Der contrapunctische, canonische und fugirte Satz ist, insofern er von selbst dazu nöthigt bei einer Sache zu bleiben, das geeignetste Mittel für grösser angelegte Werke dieser Art, und dass er in einen gewissen Verruf gekommen war, lag nur an seiner eigenen Entartung, da er das ursprüngliche Sein und Wesen aufgegeben und sich der theatralischen auf Gegensatz ausgehenden Richtung wohl oder übel angeschlossen hatte.

Ausser dem obigen möchten wir hier noch an ein zweites Grundgesetz der (NB. nicht dramatischen) Kirchen- und religiösen Musik erinnern: Der Rhythmus ist hier nur das ordnende Moment, darf aber nicht im Vordergrunde stehen, sich nicht besonders fühlbar machen; am allerwenigsten aber darf er durch Accentformen an irgend welche weltliche oder gar tanzartige Bewegungen erinnern.

Wir halten diese Bedingungen für so unabweisbar, dass selbst im Concertsaal, wohin sich in neuerer Zeit die aus der Kirche verwiesene religiöse Musik zurückgezogen, oder wo dieselbe nach gänzlicher Verschollenheit wieder aufgetaucht war, ihre Ausserachtsetzung übel empfunden wird.

Von den Bargiel'schen Psalmen lässt sich, was den ersten Punkt betrifft, nur das Beste sagen; sichtlich geht der Componist darauf aus, dem Text entsprechende Tonformen zu finden und dieselben in echt musikalischer Weise, besonders durch fugirten oder Nachahmungssatz, immer eindringlicher zu machen. Wo nun ein Componist von der Begabung und dem Können eines Bargiel in solchen Dingen feste Ueberzeugungen hat, da kann es nicht fehlen, dass wir von seiner Musik einen wirklich religiösen Eindruck erhalten. Im Allgemeinen kann man auch sagen, dass das obige zweite Grundgesetz in Bargiel's Psalmen seine Bestätigung findet; nur einzelne Partien machen davon eine sonderbare, beinahe unbegreifliche Ausnahme. Doch davon später; betrachten wir die Ausdrucksmittel, wie sie der Reihenfolge nach zur Anwendung kommen. Wir sprechen zuerst von dem grösseren (13.) Psalm, demselben, der in der abgelaufenen Saison in einem Gewandhausconcerte (vergl. 1. Jahrg. Nr. 50) zu Gehör gebracht worden war.

Der Text des 13. Psalms ist nach der lutherischen Uebersetzung ohne Auslassung oder wesentliche Aenderung in der Composition Bargiel's aufgenommen. Der erste Absatz enthält die Klage: »Herr, wie lange willst du meiner so gar vergessen« u. s. w. Hierzu ist Bargiel's Melodie folgende:



Dieselbe tritt zuerst in einer kurzen Instrumentaleinleitung in vierstimmigem Satz auf, die Bässe geben ihr in regelmässiger Viertelbewegung

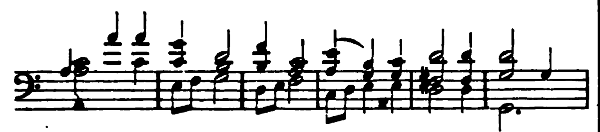


eine schöne und echt kirchliche Grundlage. Sofort übernehmen die Chor-Bässe die Melodie, es folgt der Tenor u. s. w. und die Sache gestaltet sich zu einer Fuge, bei
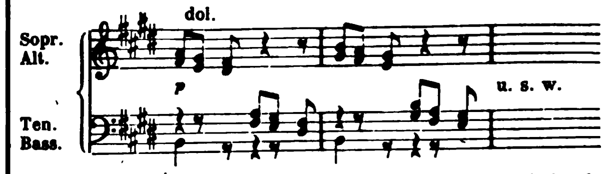
welcher jedoch die fortlaufende Begleitung das schematische Wesen des fugirten Satzes schön verkleidet und verdeckt. Später gesellt sich zu der weitern Durchführung des Themas eine durchgehende Achtelfigur, die ihm erhöhtes, noch reicheres Leben verleiht, und endlich, nachdem das Thema sich verloren, das Ganze eine Zeit lang beherrscht, bis der Satz auf einmal mittels eines Trugschlusses (7 5 / ♮ C) nach *C* gelangt und mit den Worten »Schaue doch und erhöre mich« ein ganz neues Wesen in der Musik auftritt, welches schon weit mehr auf die Phantasie wirkt und uns daher weder streng zum Vorhergegangenen noch überhaupt in ein grösseres religiöses Musikwerk zu passen scheint. Erstens macht sich ein marschartiger Rhythmus geltend; zweitens singen die weiblichen Stimmen mit den männlichen in Oktaven, was uns unwillkührlich an Wallfahrer oder an gewisse theatralische Scenen erinnert, heidnische Götzenopfer oder dergl. Die Stelle ist unbedingt schön und interessant, aber sie scheint uns bereits den religiösen Charakter des Ganzen zu beeinträchtigen, oder doch nicht im Geiste des Psalms gehalten zu sein. Später kommt das Fugenthema wieder, noch einmal das »Schaue doch« und nun tritt ein Allegro C-dur 3/4 ein, welches den Worten »Dass nicht mein Feind rühm', er sei meiner mächtig worden« eine lebendige Illustration zu geben bestimmt ist. Eine springende Achtelfigur, in den Violinen, später auch in den Bässen durchgeführt, scheint einen Kampf anzudeuten. Die Singstimmen bewegen sich dabei theils canonisch
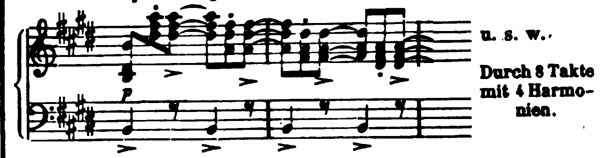


theils in Rhythmen und Akkorden, welche in der That die Frechheit des feindlichen Rühmens wirksam ausdrücken



Eine spätere Violinfigur scheint die »Freude der Widersacher« zu malen. Dieser ganze Satz, als Musikstück von ausgezeichneter Führung und höchst malerisch im Ausdruck, kann nur die vortrefflichste Wirkung machen. Hieran schliesst sich ein kurzes Adagio: »Ich hoffe aber darauf, dass du so gnädig bist«, welches wohl nur den Uebergang bilden soll zu dem Schlusssatze. Ebendarum verstehen wir nicht, warum hier urplötzlich ein Tenor-Solo von nur 6 Takten aus dem Rahmen des sonst ganz chorisch gehaltenen Werkes heraustritt. Wenn in einem Kunstwerke ein ganz neues Mittel des Ausdrucks auftritt, so muss dies erstens wohl motivirt sein und zweitens muss dieses Mittel auch zu entsprechender Verwendung kommen. Beides scheint uns mit den 6 oder 7 Takten nicht der Fall und wir würden deshalb unbedingt das »Solo« streichen, womit auch dem betreffenden Sänger gewiss nur ein Gefallen geschähe. — Nun folgt der bedenklichste Satz des Ganzen. Bargiel hat sich bei den Worten »Ich will dem Herrn singen« offenbar in antike Vorstellungen verstrickt, die aber eben mehr heidnisch als altjüdisch genannt werden müssen. Im letzten Psalm heisst es allerdings einmal »Lobet den Herrn mit Pauken und Reigen«, doch dürfte der Tanz dem jüdischen Gottesdienste fremd gewesen sein, ist gewiss dem vorliegenden 13. Psalm fremd, und mindestens berührt es unsere heutige Vorstellung und Denkungsart eigen, Gott durch Tanz gefeiert zu sehen, besonders mit solchen Formen, die an heutige Tanzmusik erinnern. Nun beginnt Bargiel diesen Schlusssatz (in welchem das »Singen« mit diesem Motiv



übrigens recht sinnig und lieblich wiedergegeben ist) mit einer Instrumentalfigur, deren Rhythmus und Accent sofort eine gewisse, dem Tanzrhythmus analoge Wirkung hervorbringen. Man urtheile selbst:
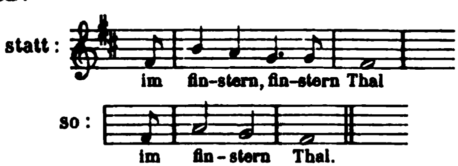


Diese Figur macht sich durch den ganzen Satz bis zu Ende geltend und der ohnehin etwas leichtfüssige 6/8-Takt wird dadurch noch bedenklicher. Ob nun ein Musikwerk, welches keinen Anspruch darauf erhebt, in der Kirche gesungen zu werden, sich solcher Formen für den Concertsaal bedienen darf, namentlich bei Benutzung eines Textes aus der heiligen Schrift, das möchten wir den Lesern zu beurtheilen überlassen. Was uns betrifft, so müssen wir das Urtheil über den ganzen Psalm in den kurzen Satz zusammenfassen: Er fängt sehr schön und im echtesten Kirchenstyl an und endigt in einer Art und Weise, die vom Ländler nicht sehr weit entfernt ist.

Nichts Derartiges enthält der andere (23.) Psalm. Bargiel hat von demselben blos die vier ersten Absätze componirt und den Anfangssatz »Der Herr ist mein Hirte« zum Schluss wiederholt, so dass das Ganze dreitheilig ist und als Mittelsatz die Worte »Und ob ich schon wanderte im finstern Thal« benutzt sind. Einen besondern Grund, diesen Psalm blos für Frauenstimmen zu componiren, können wir nicht angeben; vielleicht hat blos ein äusserlicher Anlass den Componisten dazu bestimmt. Für contrapunctische Führung ist natürlich durch diese Beschränkung kein günstiges Terrain gewonnen. Auch scheint der Componist eine solche nicht beabsichtigt zu haben und bei der Kürze des Ganzen, bei dem mehr lyrisch-beschaulichen Wesen dieses Psalms konnte allerdings die Homophonie in vorwaltender Weise eintreten. Gleichwohl ist diese Bargiel'sche Homophonie eine durchaus melodisch-harmonisch gesättigte: Die Nebenstimmen sind zwar untergeordnet, doch lange nicht zur Unbedeutendheit verurtheilt; es ist, um es kurz zu sagen, jene Homophonie, die z. B. in Mozart's *Ave verum* in höchster Schönheit der Vollendung strahlt. Schön malend ist wieder der Mittelsatz gehalten (H-moll, — der Psalm geht aus D-dur), wie denn überhaupt Bargiel's reiche Phantasie sich nach dieser Seite hin sehr productiv erweist.

Ein paar Kleinigkeiten wären in Bezug auf Declamation und musikalische Interpunction zu bemängeln. Warum z. B. gleich in der zweiten Texteszeile gesungen werden muss: »Er weidet mich auf einer grünen Au«; oder warum Seite 11—12 der Partitur der Text derart zusam-

mengezogen wird, dass alle Interpunction schwindet: »Er führet mich zum frischen Wasser der Herr ist mein Hirte«, dafür lässt sich weder ein Grund, noch eine genügende Entschuldigung aufbringen; eine regsame Selbstkritik bei dem Componisten schafft dergleichen als ungehörig von selbst weg. Auch möchten wir das Wiederholen von Texteswörten, wenn es blos des musikalischen Rhythmus wegen geschieht, nicht billigen. So z. B. konnte die Wiederholung »im finstern, finstern Thal«, die weder schön noch nothwendig ist, leicht durch diese Form vermieden werden:



Einige Eigenschaften müssen wir beiden Psalmen, bevor wir von ihnen scheiden, noch besonders nachrühmen: Sie klingen sehr gut, singen sich angenehm, sind durchaus normal in Bezug auf modulatorische und periodische Construction, und trefflich instrumentirt. Somit versteht es sich von selbst, dass sie den Concertinstituten sehr zu empfehlen seien. Was wir aber auszusetzen fanden, sind Dinge, die nur vom höchsten künstlerischen Standpunkte aus in Berücksichtigung kommen und wahrscheinlich von der übergrossen Mehrzahl der hörenden Musikfreunde gar nicht als Mängel empfunden werden.

Aufführungen Bach'scher Musik in der Charwoche zu Wien.

Dr. Ed. Hanslick schreibt in der Wiener »Presse« vom 25. März über die Aufführung der »Johannes-Passion« (durch die Gesellschaft der Musikfreunde) und des Weihnachts-Oratoriums (durch die Singakademie) einen lesenswerthen Bericht, dem wir Folgendes entnehmen:

»Bach's Johannäische Passionsmusik ist der (unserm Publikum durch wiederholte Aufführungen bekannten) Matthäus-Passion nach Inhalt, Disposition und Behandlungsweise vollständig analog. Im gleichen Wechsel epischer, lyrischer und dramatischer Momente wird die Leidensgeschichte Jesu vom Evangelisten erzählt, von den biblischen Personen handelnd dargestellt, von der idealen Gemeinde theilnahmsvoll betrachtet. Die vielfach verbreitete Ansicht, welche Bach's Johannes-Passion im Vergleich mit der Matthäischen ein schwächeres Werk nennt, vermögen wir nicht zu theilen. Die Johannes-Passion bewegt sich nicht in so grandiosen Dimensionen, arbeitet nicht mit so gewaltigen Mitteln wie die Matthäische, allein an innerer Kraft und Ursprünglichkeit, an Reichthum der musikalischen Phantasie, an Tiefe der religiösen Empfindung, selbst an dramatischer Lebendigkeit steht sie ihr um keines Haares Breite nach. Man kann zugestehen, dass polyphone Pracht- und Riesenbauten wie die dreichörige Einleitung der Matthäus-Passion und ihr Chor »Sind Blitze, sind Donner« keine gleich gewaltigen Seitenstücke in der Johannes-Passion finden; dafür scheint uns durch die Johannes-Passion ein eigenthümlicher Zug von Milde, Weichheit und echt menschlicher Schönheit zu gehen, der an die Gestalt des Lieblingsjüngers Christi mahnt. Die nach grösster Bestimmtheit ringenden, bis zur Unruhe ausdrucksvollen Recitative sind jenen der Matthäus-Passion ganz homogen; einige Wendungen, welche dies Streben bis zum Wagstück steigern, versöhnen durch die rührende Naivetät der Eingebung, wie die Stelle des Evangelisten »er ging hinaus und weinte«, und die andere (schon leise an den Barockstyl streifende) »und geisselte ihn«. Die Choräle mit ihrem tiefen, gesättigten Ausdruck schlichter Frömmigkeit bilden einen wunderbar wirksamen Gegensatz zu den kurzen dramatischen Chören, welche hier wie in der Matthäus-Passion die gewaltigsten, jedenfalls die zündendsten Momente der ganzen Composition sind. Wie ungesucht und schlagend ist diese Dramatik in den Rufen des Volkes: »Jesum von Nazareth!« »Bist Du nicht der Jünger Einer?« »Weg, weg mit dem!« u. s. Die grösseren ausgeführten Chöre athmen theils erhabene Pracht, wie der Einleitungschor in G-moll, theils rührendste Trauer, wie der Klaggesang »Ruhet wohl!«

Die Arien, im Grossen und Ganzen genommen, stehen insofern hinter den Recitativen und Chören zurück, als sich in ihnen für's Erste manches Typisch-Conventionelle eines Musikstyls fühlbar macht, der nicht mehr der unsrige ist, für's Zweite das Fremdartige der Bach'schen Instrumentirung sich eben nur in den Arien uns aufdrängt. Die (wenn wir nicht irren, Mosevius gehörige) feine Bemerkung, dass Bach's Instrumentation eigentlich nur eine auf's Orchester übertragene Orgel-Registrirung sei, tritt dem Hörer in ihrer ganzen Wahrheit entgegen.

Die Begleitung der Arien, in der Farbe bis zur Dürftigkeit einfach, in der Zeichnung bis zur Ueberladung verziert, erscheint mitunter für unsere musikalischen Gewöhnungen sonderbar genug. Die meisten dieser Arien sind eigentlich Terzette, in welchen der Singstimme und den Instrumenten ein gleiches Theil an dem contrapunctischen Gewebe zugemessen ist; unter der Singstimme bewegt sich unabhängig der Contrabass, über der Singstimme ebenso unabhängig eine Flöte, Oboe oder Violine. So mögen dem mit Bach noch unvertrauten Hörer die Sopran-Arie in B: »Ich folge dir!« die Tenor-Arie in Es den Eindruck eines Flöten- oder Violin-Präludiums mit unterlegter Menschenstimme machen. Nach etwas vertrauterem Umgang findet man den eigenthümlichen Reiz, theils den feinsinnlichen des Klanges, theils den geistigen einer zwar typisch gefesselten, aber doch wahrhaft naiven Empfindung heraus. Ruhiger und voller in der Begleitung, dabei von entzückender Innigkeit des Ausdrucks, ist das Bass-Arioso: »Betrachte, meine Seele« (mit obligater Laute), das recitativisch schildernde Tenor-Arioso: »Mein Herz«, endlich die mit einem Choral zu imposantem Bau zusammengefügte Bass-Arie in D: »Mein theurer Heiland«.

— — — — — — — — — — — — — —

So reich auch das »Weihnachts-Oratorium« an musikalischen Schönheiten vom ersten Range ist, den einheitlichen, unmittelbar zündenden Eindruck der Johannes- oder Matthäus-Passion vermag es nicht hervorzubringen. Das sogenannte »Weihnachts-Oratorium« (1734 componirt und seit Bach's Tod zum ersten Mal wieder aufgeführt in Breslau 1844) ist eine Folge von sechs Cantaten, deren jede einem bestimmten Feiertag, von Weihnachten bis zum heiligen Dreikönig-Tag, gewidmet ist. Wenn W. Rust in seiner Vorrede zur Ausgabe der »Bach-Gesellschaft« dies Hexameron ein »geistlich-lyrisches Drama im wirklichen Sinne des Wortes« nennt, so hat er nur insofern Recht, als die in Recitativen vorgetragene, verbindende Handlung (nach den Evangelisten Lucas, Cap. 2, V. 1—21 und Matthäus Cap. 2, V. 1—12) erst im sechsten Theil zum völligen Abschluss kommt. Der stoffliche Zusammenhang der sechs Cantaten ist aber ein so lockerer, dass bei der hiesigen Aufführung, wie auch anderwärts, zwei davon ohne Nachtheil für das Verständniss ganz weggelassen wurden, ein Beweis, dass der Begriff des Dramas, wie er noch auf die Passions-Musiken passt, hier nicht mehr Anwendung findet. Wichtiger noch ist der Umstand, dass im »Weihnachts-Oratorium« das dramatische Element gegen das epische und lyrische geradezu verschwindet. Es fehlen hier die leidenschaftbewegten, dramatischen

Chöre, welche dort wie tiefe Schlagschatten wirken; das Weihnachts-Oratorium bietet uns zu viel Licht ohne Schatten. Die Einheit der Stimmung ist allerdings durch alle sechs Cantaten durch den Stoff gegeben und in der Musik festgehalten; diese Stimmung ist mit Einem Wort: Weihnachtsfreude — die geistliche natürlich, erlösungsfroher Seelen, nicht die weltliche rothwangiger Kinder. In einzelnen von den Arien und Duetten, noch mehr in den Chören ist diese Stimmung schwungvoll und freudig ausgedrückt, wie schon die drei Trompeten, welche die wichtigsten Chöre schmetternd einleiten und figurirend begleiten, dem Ganzen eine festliche Färbung geben. Im Verlaufe wird dies Festsitzen auf einem so engbegrenzten lyrischen Felde etwas monoton. Dazu kommt noch, dass durch den süsslich pietistischen Text etwas Weiches und Spielseliges in die ganze Betrachtung kommt, das unserm Gefühle widerstrebt. Dies ewige Seufzen und Schmachten nach dem »himmlischen Bräutigam«, dies liebäugelnde Hätscheln des »süssen Schatzes« von Anfang bis zu Ende, macht es uns zum mindesten etwas sauer, uns der Musik mit ganzer lebhafter Empfindung hinzugeben.

Der Heiland hatte damals in Deutschland einen erbärmlichen poetischen Hofstaat. So unermesslich sich auch Bach's Musik über seinen Text stellt, so übte dieser doch insofern einen Einfluss auf jene, als Bach rein geistliche Dinge und religiöse Empfindungen mitunter in zierlichen und fröhlichen Weisen besingt, die unsere angeblich so frivole Zeit als dem Gegenstand nicht ganz angemessen empfindet. Dass aus den Arien und Duetten, sogar aus einem und dem andern Chor, des Weihnachts-Oratoriums, nicht jene gesammelte, tiefe Empfindung spricht, wie aus den zwei Passions-Musiken, dass mitunter etwas Aeusserliches, ja »à-la-Modisches«, wie man damals sagte, sich fühlbar macht, dürfte der unbefangene Hörer ohneweiters gewahr werden; eine merkwürdige historische Entdeckung giebt uns überdies einigen Aufschluss dazu. Es ist nämlich nachgewiesen, dass der grösste Theil des Weihnachts-Oratoriums (ausser den Chorälen und Recitativen fast Alles) aus weltlichen Gelegenheits-Musiken von Bach stammt, und von ihm später dem geistlichen Text entweder ganz unverändert, oder mit unwesentlichen Aenderungen, z. B. der Tonart, angepasst worden ist. (Vergl. Bach's Werke. Leipziger Bach-Gesellschaft, 5. Jahrgang, 2. Lieferung.)

Nicht weniger als 16 Nummern des Weihnachts-Oratoriums sind theils dem »*Dramma per musica*«, das Bach 1733 »der Königin zu Ehren« componirte, theils dem Drama »Die Wahl des Herkules« (zu Ehren des Erbprinzen von Sachsen, 1733), theils einer »Gratulations-Cantate zur Ankunft des Königs« entnommen. Die beiden erstgenannten weltlichen Gelegenheits-Cantaten sind beinahe vollständig in dem »Weihnachts-Oratorium« aufgegangen. Dieser Vorgang scheint sehr geeignet, zwei Wahrheiten, welche von der apologetischen Kritik gern ignorirt werden, in helleres Licht zu setzen. Einmal, dass der musikalische Ausdruck, die »psychologische« Fähigkeit und Ausbildung der Musik, zu Bach's Zeit auf einer verhältnissmässig tieferen Stufe der Entwicklung stand, weil so ohneweiters Liebeslieder der Omphale, und Huldigungschöre der artigen sächsischen Unterthanen sich in geistlichen Werken unterbringen liessen; sodann, dass in Bach der praktische Musiker doch nicht völlig von dem strenggläubigen Christen verschlungen war, vielmehr jener sich aus Unterschiebungen weltlicher Musiken unter geistliche Texte kein Gewissen machte, wenn ihm deren allgemeiner Charakter dazu passend erschien, und ihm um eine musikalisch werthvolle Gelegenheits-Composition leid war. Bach hat derlei Entlehnungen und Uebertragungen allerdings nicht so häufig und so rücksichtslos vorgenommen, wie Händel; allein vorgenommen hat er sie doch, und in unserm »Weihnachts-Oratorium« sogar in grossem Styl. Die Sache regt zu Betrachtungen an, die anderswo weitere Ausführung verdienten.

Da uns diesmal der Raum zu einer detaillirten Ausführung fehlt, wollen wir nur noch als die schönsten und vom reichlichsten Beifall begleiteten Stücke des »Weihnachts-Oratoriums« hervorheben: Die imposanten Einleitungschöre zur ersten und sechsten Cantate, das liebliche Pastoral-Vorspiel zur zweiten, die melodiöse Sopran-Arie mit dem Echo, die Bass-Arie »Grosser Herr«, den überaus sinnigen Wechselgesang des Basses (»Wer kann die Liebe«) mit dem von Sopranstimmen vorgetragenen Choral, endlich die Mehrzahl der Choräle.

Berichte.

Frankfurt a. M. *DL.* Das zweite Concert der Carlotta Patti, für welches Herr Ullmann alle möglichen Anziehungsmittel benutzt hatte — Erleichterung des Eisenbahnverkehrs für die Nachbarorte, Familienkarten zu ermässigtem Preise, sogar ein etwas gewählteres Programm — füllte den grossen Saal dennoch nicht vollständig; das Publikum war etwas kälter, ja es zeigte sich sogar hin und wieder eine Spur von Opposition. Sie sehen, wir sind noch nicht ganz reif für amerikanischen Schwindel; Gott möge uns vor der Reife bewahren!

Der Cäcilienverein brachte in seinem zweiten Concerte ein voriges Jahr gehörtes, recht interessantes Stück von Hiller: »O weint um sie«; dann des alten Sebastian Pracht-Cantate »Gottes Zeit« und endlich Mozart's Requiem. In dem Bach'schen Werke hatte sich Director Müller eine fast ganz neue Instrumentirung erlaubt. Da in Bach's Instrumentirung die Viola da Gamba eine Hauptrolle spielt, nicht etwa als Solobegleiterin, sondern auch bei den Chören, so war eine Veränderung wirklich geboten. Ausserdem kommen Einzelheiten vor, die man sich nicht erklären kann. So lässt der Alte z. B. den von allen Bässen unisono gesungenen Chor: »Bestelle dein Haus, denn du wirst sterben« von zwei Flöten, gleichfalls unisono, in Sechszehntelfiguren begleiten. Man kann sich heut zu Tage in der That nicht vorstellen, dass dies eine andere als komische Wirkung machen könne, und wird, bei dem hohen Ernste, der den Meister und gerade auch diese Cantate kennzeichnet, zu der Annahme gezwungen, dass eben auch die Flöten damals anders klangen als jetzt.*) Müller gab die Figuren den sämmtlichen Violinen, was sich ganz gut machte. Ob er im Uebrigen in seinen Veränderungen nicht hin und wieder zu weit gegangen, z. B. durch Hinzuziehung der Altposaune zur Unterstützung der Choralmelodie, — dies zu entscheiden, muss öfterem Hören vorbehalten bleiben. — Die Aufführung der drei Stücke war von Seiten des Orchesters (für's Requiem hatte man ein wirkliches Bassethorn) und Chores, Kleinigkeiten abgerechnet, sehr gut; die Soli liessen Manches zu wünschen übrig.

Das Museum brachte im 9. und 10. Abende eigentlich Nichts, was eine besondere Erwähnung erheischte; nur das will ich mit Vergnügen constatiren, dass Schumann's Ouvertüre, Scherzo und Finale diesmal (es war die dritte Aufführung in Frankfurt) mit ziemlich regem Beifalle aufgenommen wurde, wie auch die Ausführung von sorgsamem Einstudiren und von der Begeisterung der Spielenden zeugte. Dass der Pianist Treiber das seltener gehörte — allerdings auch unbedeutendere — Concert in D-moll von Mendelssohn mit Bravour ausführte, muss doch auch erwähnt werden.

Der philharmonische Verein leistete in einer Symphonie von Spohr (Es-dur) und in der Oberon-Ouvertüre mehr, als man von Dilettanten irgend erwarten konnte; freilich war es

*) Oder dass Bach den räumlichen und charakteristischen Abstand zwischen Bässen und Flöten durch die Orgel ausgefüllt habe!
D. Red.

dennoch hörbar genug, dass beide Werke eigentlich über die Kräfte des Vereins gehen. Besonderen Dank verdiente Herr Director Friderich dadurch, dass er einige Scenen aus Orpheus, den wir auf der Bühne ja doch nicht hören, von den »Rühlianern« und »Philharmonikern« aufführen liess. Ein Kunstfreund, der davon sprechen hörte, meinte, »da sehe man doch, dass es auch unter den Musikern wenigstens Einzelne gebe, die den Orpheus nicht für so entsetzlich schlecht hielten, wie die Meisten behaupteten.« Er dachte natürlich nur an den Offenbach'schen »in der Unterwelt«; wer kennt denn auch einen anderen!

Die Herren Henkel, Becker und Siedentopf beschlossen ihre Matinées mit einem Trio in As von Haydn, das übrigens nicht recht zur Geltung kam, einer Sonate von A. Schmitt für Pianoforte und Violine und dem Trio Op. 97 von Beethoven, das in glänzender Ausführung wohl die Krone des diesjährigen Programms war.

Ad vocem: Contrabass-Recitative der 9. Symphonie von Beethoven.

Geehrtester Herr!

Sie fordern mich in Ihrer werthen Zuschrift vom 19. d. M. auf, Ihnen über das Zeitmaass, in welchem Beethoven die Contrabassrecitative im Schlusssatze seiner 9. Symphonie vortragen liess, nach meiner persönlichen Erinnerung eine Mittheilung zu machen. Ich säume nicht, diesem Wunsche zu entsprechen, und bemerke vor Allem, dass ich im Frühjahre 1824 allen (oder doch den meisten) Orchesterproben der am 7. Mai 1824 zum ersten Male aufgeführten 9. Symphonie beiwohnte, wobei Beethoven persönlich an der Spitze stand, die eigentliche Leitung des Orchesters aber von Umlauf als Taktgeber und von Schuppanzigh an der ersten Violine besorgt wurde; nicht minder habe ich mich an den damaligen, wie an allen späteren Aufführungen als Zuhörer betheiligt. Ich kann Ihnen daher aus eigener Erfahrung bestätigen, dass Beethoven die erwähnten Contrabassrecitative rasch, d. h. nicht etwa *presto*, aber auch nicht *andante* vortragen liess. Die ganze Symphonie, insbesondere der letzte Satz, wurde in der ersten Zeit vom Orchester sehr schwer aufgefasst, obschon die ersten Künstler (wie Mayseder, Böhm, Jansa, Lincke u. s. w.) mitwirkten. Die Contrabässe wussten gar nicht, was sie aus den Recitativen machen sollten. Man hörte nichts als ein rauhes Gerumpel der Bässe, gleichsam als wollte der Tonsetzer den praktischen Beweis liefern, dass die Instrumentalmusik schlechterdings unfähig sei zu sprechen. Je öfter in der Folge dieses Riesenwerk aufgeführt wurde, desto mehr lebten sich die Musiker wie die Zuhörer hinein, und jetzt geht die Symphonie (mit Ausnahme einiger durchaus naturwidrigen Gesangstellen) ganz glatt und rein von Statten. Die späteren Dirigenten haben auch insbesondere die Contrabass-Recitative etwas ruhiger genommen als Beethoven selbst sie angab; es wurden die Intervalle gebunden wo es anging, während früher jeder Ton einzeln angestrichen ward, und so kam man dahin, dass diese Recitative (als solche) den Zuhörern vollkommen klar und (musikalisch) verständlich wurden. Von einem eigentlich langsamen Vortrage derselben konnte aber in Wien nie die Rede sein, indem die älteren Musiker das von Beethoven selbst gewählte Zeitmaass nicht vergessen hatten.

Bei dieser Gelegenheit kann ich nicht umhin eines Umstandes zu erwähnen, welchen mein verstorbener Freund Carl Czerny (ein Lieblingsschüler Beethovens) mir wiederholt erzählt und als zuverlässig richtig bestätigt hat. Einige Zeit nach der ersten Aufführung der 9. Symphonie soll nämlich Beethoven in einem kleinen Kreise seiner vertrautesten Freunde, worunter auch Czerny war, sich bestimmt ausgesprochen haben, er sehe ein, mit dem letzten Satze dieser Symphonie einen Missgriff begangen zu haben; er wolle denselben daher verwerfen und dafür einen Instrumentalsatz ohne Singstimmen schreiben, wozu er auch schon eine Idee im Kopfe habe.

Wenngleich die minder günstige Aufnahme des Schlusssatzes mit Chor nicht ganz ohne Einfluss auf diese Aeusserung Beethoven's gewesen sein mag, so war er doch gewiss nicht der Mann, der sich durch Tageskritiken oder durch minderes Beifallklatschen in seinen Ansichten beirren liess. Es scheint daher in der That, dass er sich auf dem betretenen neuen Wege nicht ganz sicher fühlte. Jedenfalls ist es sehr zu bedauern, dass der ausgesprochene Vorsatz nicht zur Ausführung kam. Die Vergleichung des neuen Schlusses mit dem Chorsatze wäre gewiss ebenso interessant als belehrend gewesen.

Ich schliesse mit den aufrichtigsten Wünschen für das fortwährende Gedeihen Ihres literarischen Unternehmens und bleibe mit Achtung

Wien, 24. März 1864. Ihr ergebener

Leop. Sonnleithner. Dr.

Nachrichten.

Am 17. März wurde in Paris Halévy's Grabdenkmal in feierlicher Weise enthüllt. Dasselbe befindet sich am äussern Rande (*à l'extrémité*) des israelitischen Friedhofs und soll ebenso einfach wie grossartig sein. Der Graf Nieuwerkerke hielt vor der Enthüllung eine Rede, die des Verstorbenen Verdienste pries. Folgende bezeichnende Stelle kommt darin vor: »In Rom verband sich Halévy mit Rossini, in Wien kannte er Beethoven: ausserordentliches Geschick, welches sein wachsendes Genie mit dem deutschen und italienischen Genie in Berührung setzte! Indem dazu die Klarheit und das Maassvolle des französischen Geistes, und seine eigene Originalität kam, eroberte sich das Talent Halévy's zwischen der hohen und gelehrten Eingebung Beethoven's und dem bewundernswerthen Melodienüberfluss Rossini's einen besondern Platz.«

Ein in Paris am Charfreitag (!) gegebenes *Concert spirituel du Conservatoire* brachte Folgendes: »Eroica« von Beethoven (!); »*Pie Jesu*« und »*Agnus Dei*« aus einem Requiem von Cherubini; Kirchenarie von Stradella; Variationen, Scherzo und Finale aus Beethoven's Septett; doppelchörige Motette von S. Bach; Freischütz-Ouvertüre. — Das Beethoven-Festconcert im *Cirque Napoléon* (Dir. Pasdeloup) wird am 8. April stattfinden und die 9. Symphonie nebst den »Ruinen von Athen« bringen; auch wird Vieuxtemps das Violinconcert spielen. — Das Mendelssohn-Festconcert folgt am 10. April und bringt den »Elias«.

Am 29. März d. J. starb in Breslau nach langjährigen Leiden Aug. Kahlert, Professor der neueren Literatur an der dortigen Universität, in musikalischen Kreisen als ausgezeichneter Musik-Schriftsteller bekannt. Er war Mitarbeiter an der Leipziger »Allgemeinen Musikalischen Zeitung«, dann unter Schumann an der »Neuen Zeitschrift für Musik«, zuletzt an der Wiener »Deutschen Musikzeitung«. Seine Kränklichkeit in den letzten Jahren veranlasste, dass er mit der Weiterentwicklung der Musik-Verhältnisse nicht mehr recht vertraut war; seine letzten Aufsätze hatten daher etwas Unlebendiges. Kahlert war geboren am 5. März 1807.

Wir werden gebeten unsere in Nr. 8 enthaltene Notiz, betreffend eine in Hamburg bevorstehende Aufführung von S. Bach's »Johannespassion«, dahin zu vervollständigen, dass diese Aufführung unter Direction des Herrn Armbrust am 28. Februar in der Petrikirche wirklich stattgefunden hat. Die Soli wurden von den Herren C. Schneider (Evangelist), Ad. Schulze (Jesus), dann den Frl. Steinfeld (Alt) und Strahl (Sopran) gesungen. Hamburger Referate sprachen sich über das Ganze der Leistung sehr befriedigt aus.

Abert's Columbus-Symphonie ist auch in Carlsruhe und Löwenberg aufgeführt und mit lebhaftem Beifall aufgenommen worden. Der Componist, welcher in der Charwoche in Leipzig verweilte, ist von seiner durch zweimaligen Sturz aus dem Schlitten herbeigeführten Beschädigung wieder so ziemlich hergestellt und wird nunmehr wohl wieder zu Hause (Stuttgart) angelangt sein.

Die Brüder Leopold (Pianist) und Gerhard (Violinist) Brassin haben in der Schweiz (in Bern, Solothurn und Burgdorf) concertirt und dabei mehrfach Beethoven's grosse Adur-Sonate gespielt.

In der Charwoche fanden ausser den bereits gemeldeten noch folgende Aufführungen statt: In Berlin durch die Singakademie am Charfreitag Bach's Matthäus-Passion. In Breslau durch die Singakademie am Gründonnerstag Haydn's Schöpfung. In Bremen durch die Singakademie am Charfreitag Beethoven's Missa solemnis (unter Reinthaler's Direction, welcher vorher über dieses Werk einen öffentlichen Vortrag gehalten hatte, der in der Weserzeitung vom 22. und 23. März abgedruckt war). In Köln am Palmsonntag im Gürzenich Bach's Matthäus-Passion. In Stuttgart durch den Verein für classische Kirchenmusik am Charfreitag ebenfalls die Matthäus-Passion.

J. Stockhausen sang am 31. März in Hamburg Schubert's vollständigen Liedercyklus »Winterreise«.

Fr. Schubert's »Häuslicher Krieg« wurde kürzlich in Rudolstadt als Concert aufgeführt und fand allgemeinen Beifall.

Bei Weinholtz in Braunschweig sind eine Anzahl Mozart'scher Sonaten in einer Ausgabe von W. Mewes erschienen, welche sich von andern dadurch unterscheidet, dass die Lesarten, welche die neue grössere Claviatur erlaubt, mit kleinen Noten angezeigt sind.

In Rotterdam starb der Organist Tours, langjähriger Veranstalter der Concerte »*Eruditio Musica*«. Er war einer der berühmtesten Musiker Hollands.

R. Volkmann's Dmoll-Symphonie ist vor Kurzem in Pesth zum dritten Male aufgeführt worden.

Von Fétis' »*Biographie universelle des Musiciens*« ist der 6. Band (M—P) erschienen.

Von J. Schlüter's kurzgefasster Geschichte der Musik (Leipzig, Engelmann 1863) wird im Laufe der nächsten Monate eine englische Uebersetzung erscheinen: *A General History of Music by Dr. Joseph Schlüter. From the German by Fanny Cecilia Tubbs.*«

Am 9. März starb in Bamberg Herr J. Schneider, dem grosses Verdienst um die Pflege der Musik daselbst nachgerühmt wird. Er gründete 1835 den Liederkranz und sein Haus bildete lange Zeit den Mittelpunkt des dortigen musikalischen Lebens.

ANZEIGER.

Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Allgemeine
Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Selmar Bagge.

Leipzig, 13. April 1864. **Nr. 15.** Neue Folge. II. Jahrgang.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.
Preis: Jährlich 5 Thlr. 10 Ngr. Vierteljährliche Pränumeration 1 Thlr. 10 Ngr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr.
Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Die deutsche Oper in Hamburg zu Ende des 17. und Anfang des 18. Jahrhunderts.

Im Athenäum zu Hamburg gehaltene Vorlesung von A. v. Dommer.

(Fortsetzung.)

Von 1703 an, von wo ab der allmälige Verfall der Oper sich vorzubereiten beginnt, war Keiser mit einem Gelehrten, Namens Drüsike, vier Jahre lang selbst Opernpächter. Da ging es in floribus mit dem Sänger und Componisten Grünwald und dem nachmaligen Darmstädter Capellmeister Graupner, der 1706 mit nicht ganz 2 Thalern in der Tasche nach Hamburg gekommen war, glücklicherweise aber den eben leer gewordenen Platz am Flügel in der Oper erobert hatte. Das Glück aber irrte flüchtig umher, man konnte mit der Rechnung nicht fertig werden. Drüsike hörte auf zu bezahlen und verschwand aus dem Gesichtskreise der Hamburger. Keiser aber wusste noch durch seine Noten sich zu helfen; er verlor sich für ein Jahr nach Weissenfels, und erschien dann wieder in den Jahren 1709 und 10 mit acht neuen Opern, die in einer Reihe auf die Bühne kamen, worauf er dann seinen Staat mit den 2 Bedienten in Aurora-Liberey wieder aufnehmen konnte. Uebrigens vermochte er auch sehr vernünftige Gespräche zu führen, wie selbst Mattheson anerkennt, vorausgesetzt, dass Wein und Liebe ihm nicht in den Weg kamen, was denn aber doch nicht selten geschehen zu sein scheint. Deshalb, weil es dem, der die beste Stütze der Hamburger Oper hätte sein müssen, zwar nicht an Genie, doch an sittlichem Halte, seinen Collegen aber eigentlich an beidem fehlte, begann die Oper 1703 von der Höhe, auf die sie so schnell hinaufgetrieben war, wieder herunter zu sinken. Die geistlichen Schauspiele waren seit 1692 von der Bühne verschwunden, was ungeachtet ihrer des Gegenstandes ganz unwürdigen Form immerhin zu bedauern war, sofern sie durch ihren Stoff schon eine gewisse Volksthümlichkeit behaupten mussten, und durch ihren Inhalt wenigstens vor einer so totalen Entartung und Abwendung von allem Sittlichen, als nun allmälig über die Oper hereinbrach, geschützt waren. Den nun mit der Posse die Bühne theilenden Stoffen aus der Götter- und Heroengeschichte gegenüber genirte man sich aber nicht im geringsten; den Poeten fiel es gar nicht ein, in ihren mythologischen Darstellungen auch nur eine Spur von Objectivität zu bewahren. Den wirklichen Gehalt der Geschichte und Sage negirten sie total, was sie dem Volke gegenüber um so eher wagen durften, als diesem die Götter und Helden der Griechen und Römer im Grunde vollständig gleichgültig waren. So wurden Mythologie, Heldensage und Geschichte blosser eitler Vorwand für die allermodernsten und alleralbernsten Liebesgaukeleien, in denen man überdies keineswegs bei der höheren Sinnlichkeit stehen blieb, von irgend einem idealen Gehalte ganz zu schweigen. Dass hier jede Spur von Deutschthum und Volksthum unterdrückt werden musste, oder doch in den eingestreuten Possen nur von seiner keineswegs ideellen Seite sich zeigen konnte, leuchtet ein. Man betäubte das im Volke lebende Bewusstsein davon durch das eitelste Schaugepränge und die heftigsten Reizmittel. Der Spectakel auf der Bühne wurde ungeheuer; man sah und hörte ganze Schlachten mit Kanonendonner; Himmel und Hölle im Kampfe mit prasselnden Feuerwerken; Teufel, feuerspeiende Drachen und Schlangen. Als Menschen in allen möglichen Costümen nicht mehr wirkten, mussten Kameele, Pferde, Esel, Affen als Zugmittel auf die Bühne. Das Brüllen und Brummen wilder Bestien und Ungeheuer beutete man zu musikalischen Effekten aus. Natürlich musste dieser Spuk, da er jeden Tag an Reiz verlor, gesteigert werden, und um so hässlicher mussten daneben Stücke sich ausnehmen, die eine Art didaktischen oder ethischen Inhalt hatten, in denen z.B. die Tugend gefeiert wurde. Uebrigens standen alle Volksklassen in diesem Trubel, die Gebildeten und die Geringen; jene schämten sich keineswegs vor diesen, es fiel weder ihnen, noch den Poeten und Schöngeistern entfernt ein, dass höherer Stand und höhere Begabung und Bildung die moralische Verpflichtung haben, dem geringeren auch hinsichts der Sittlichkeit mit gutem Beispiele voranzugehen. Man erkannte zwar die Gemeinheit und verachtete sie, amüsirte sich aber dabei doch ganz vortrefflich. Die Poeten insbesondere veranlassten das hereinbrechende Aergerniss; die Musik allein, ohne das Wort, konnte es schon an sich gar nicht zu der Höhe treiben, weil sie sich nicht begrifflich verständlich machen kann. Im Uebrigen war sie mehr nur die Verführte als die Verführerin. Schlecht genug kann man freilich sagen, dass sie in solche Dienstbarkeit der Trivialität sich begab, dass sie nicht lieber schwieg als sich erniedrigte. Aber mit dem Schweigen wäre gar nichts erreicht worden, während sie doch auch unter solchen Umständen immer lernte. Und bei Entwicklung einer Kunst, die mit Darstellung und Erregung der Leidenschaften so speciell zu thun hat, wie die dramatische Musik, konnte es nicht immer auf das Sau-

berste zugehen; Gährung und völlige Abklärung konnten unmöglich gleichzeitig sein. Die Dichtungen der damaligen Poeten waren nicht geeignet, der Musik über diese Gährung schneller hinweg zu helfen; selbst die besseren unter ihnen, als Postel, Bressand, Hunold, König, welche sich anständiger hielten, besassen zu wenig intensive dramatische Gestaltungskraft, standen auch zu sehr in dem Treiben der Zeit, als dass sie vermocht hätten über dasselbe empor, zu einer bedeutungsvolleren Allgemeinheit sich aufzuschwingen. Auch ihre Sprache war überwiegend ein Gemisch von kahler Prosa und ungeheuerlichem Schwulst. Postel's Verse waren wenigstens geschickt und zur Musik wohl geeignet, deshalb von den Componisten ungemein begehrt, namentlich von dem, der denn doch den reichsten Musikquell von allen in sich trug, von Keiser. Beide haben zusammen eine Masse Opern geschaffen. Aber Postel, dessen Sinn doch auf etwas Höheres als die damalige Oper gerichtet war, wie auch Hunold, zogen sich mit Schott's Tode um 1702 von der Oper zurück, und Leute wie Hinsch, Prätorius und namentlich Feustking kamen an's Regiment. Dieser Feustking, ein missrathener Theologe, schimpfte sich mit Feind, einem anderen Poeten von nicht viel feinerem Kaliber, öffentlich in Flugschriften und Pasquillen auf die anstössigste Weise herum, bis Feind, der wenigstens weitaus mehr Geist hatte, ihm den Garaus machte. Der Narr oder Hanswurst, dem wir übrigens schon in der geistlichen Oper begegnet sind, durfte nunmehr der ernsten Oper ebensowenig fehlen wie der Posse und gewöhnlichen Haupt- und Staatsaction. »Wenn dieser nicht darinnen, gehen sie nicht hinein, die anderen Sachen mögen so schön sein als sie wollen. Also ist er hier in Hamburg ein nothwendig Stück«, sagt Hunold-Menantes selbst. Und auch er ist der lustigen Person, »als Abwechslung«, keineswegs abgeneigt, vorausgesetzt, »dass man klug damit verfahre, und nicht wider die Ehrbarkeit«. Von einem Verfahren gegen die letztere aber konnte eigentlich nicht mehr die Rede sein, wo man über ihren Begriff so vollständig in Unklarheit zu gerathen anfing. Jene Possenreisser und komischen Personen aber erschienen in Gestalt von Bedienten, in der Oper Salomon war es ein Schneider, in der Octavia von Feind ein Schulfuchs; mitunter auch Juden und Schornsteinfeger. In der von Feustking zusammengestoppelten und von Mattheson componirten Oper Cleopatra machte sich eine Bande Schornsteinfeger so gemein, dass, nach Hunold's Mittheilung, zwei Blätter aus dem schon gedruckten Textbuche herausgerissen und umgedruckt werden mussten. Dazu kam dann noch — aber erst nach Schott's Tode, der solchem Unwesen nach Kräften gewehrt hatte — eine verwerfliche Sprachmengerei. Man sang in der nämlichen Oper hochdeutsch und plattdeutsch, italienisch und auch französisch durcheinander. Wahrscheinlich hatte dieser Galimathias seinen Ursprung darin, dass fremde und der deutschen Sprache unkundige Sänger anfänglich eingelegte Arien in ihrer Muttersprache sangen; das Plattdeutsche war eigentlich in der Posse zuhause. Da aber auch in der ernsten Oper von einheitlicher Entwicklung der Handlung und Charaktere ohnedies keine Rede war, glaubte man die sprachliche Einheit der Darstellung ohne weiteres opfern zu dürfen — um so mehr, da hiemit ein neues Reizmittel von ganz besonderer Art sich darbot, welches übrigens die Franzosen auszubeuten ebensowenig verschmähten. Lässt ja doch sogar unser deutsches Publikum diesen Unfug (eben die Vermischung der deutschen Sprache mit der italienischen und auch wohl französischen) in der Oper noch heutzutage sich gefallen, und kümmert sich schliesslich ebensowenig als damals um solche Sprachverwirrung, wenn es zu Gunsten einer kehlfertigen Virtuosengrösse geschieht.

Und dennoch, ungeachtet solches Unwesen mancherlei Art seit 1702 immer weiter einriss, musste dem Hamburger Musik- und namentlich Opernleben doch etwas innewohnen, das auch auf Geister ganz anderer Art eine ungemeine Anziehungskraft ausübte. Wie hätte es sonst Händel einfallen können, im Sommer 1703 seine Schritte hieher zu lenken. Hamburg war und blieb doch immer noch geraume Zeit die hohe Schule der dramatischen Tonkunst, in der es unendlich viel zu lernen gab, wenn man den rechten Sinn hinzubrachte, um die Spreu vom Weizen zu sondern. Händel, obgleich noch ein Jüngling von 19 Jahren, war doch in jeder Hinsicht bereits Mannes genug, um auch aus der galanten Wirthschaft der Hamburger Musensöhne Nutzen und Lehren zu ziehen; vor jeder näheren Berührung oder gar Ansteckung bewahrten ihn sein stets aufwärts gerichtetes Trachten nach dem Idealen und sein kerngesundes Wesen. Er kam aus Halle, aus Zachau's Schule, reich an Fähigkeit und gutem Willen, setzte damals, nach Mattheson's Schilderung, sehr lange »lange Arien und schier unendliche Cantaten, die doch nicht das rechte Geschick oder den rechten Geschmack, obwohl eine vollkommene Harmonie hatten. Er wurde aber bald durch die hohe Schule der Oper ganz anders zugestutzt. Er war stark auf der Orgel, in Fugen und Contrapuncten, absonderlich *ex tempore*, aber er wusste sehr wenig von der Melodie, ehe er an die Hamburgische Oper kam.« Soweit Mattheson, bei dem wir nun aber, um die Person, mit der Händel in nächste Berührung kam, näher kennen zu lernen, einen Augenblick verweilen.

Johann Mattheson war ein geborener Hamburger, als Händel nach Hamburg kam, 24 Jahre alt und Tenorist und Componist bei der Oper. 1705 am 25. Februar erschien er jedoch zum letzten Male, und zwar in Händel's Nero, auf der Bühne, nachdem er, wie er selbst erzählt, die Hauptperson unter allgemeinem Beifall vorgestellt und dergleichen Arbeit ganzer 15 Jahre, also seit sehr früher Jugend, getrieben hatte. Von seinen ausserordentlichen Talenten setzt er selbst uns in einer hinterlassenen Autobiographie in der Ehrenpforte aufs Umständlichste in Kenntniss, wie er denn überhaupt von einem Dämon der Eitelkeit besessen war, der seines Gleichen noch finden soll. Auch nicht die geringste Kleinigkeit hat er zu notiren vergessen, wenn sie geeignet erschien ein gutes Licht auf ihn zu werfen: weder wenn ihn der Dichter Brockes einmal besucht, noch wenn diese oder jene hohe Person ihm einige Lobsprüche gespendet, oder wenn er später als Legationssecretair einen neuen Häringscontract abgeschlossen hat. Uebrigens war er in allen Sätteln gerecht, ein wahrer Allerweltsmensch, der überall etwas aus sich zu machen und dabei stets sich warm zu setzen verstand. Alle seine Zunft- und Kunstgenossen überragte er allerdings bei weitem an Vielseitigkeit des Wissens; ging letzteres auch weniger in die Tiefe, so doch, wie man anzuerkennen nicht unterlassen darf, wenigstens in eine ansehnliche Breite. Und wenn er selbst als den »niemals Müssigen« sich becomplimentirt, so mag man ihm das schon gönnen. Denn seine Thätigkeit gränzte wirklich ans Unglaubliche. »Wir müssen hier, wegen der vielen Materien, über manche wichtige Begebenheit hinwegwischen, und nur in einer kleinen Probe zeigen, wie heute Stein und Kalk (als er sich ein Haus baute), morgen Sang und Klang, übermorgen Thron und Kron eines arbeitsamen Mannes Vorwürfe gewesen sind. Und das geschah nicht zu gewissen bestimmten Zeiten, sondern mehrentheils unvermuthlich, wenn z. B. et-

liche ausgebliebene Posten auf einmahl ankamen, oder etwa ein Expresser anlangte. Fort! mit den Noten. Weg! mit der Bleischnur. Die eine Cypher dort her! um geheime Schrifften aufzulesen; die andere auf jenem langen Tische ausgebreitet um mit dergleichen Schrifften wieder zu antworten; alles hernach fein in's Reine gebracht; datirt; subscribirt; paragraphirt; rubricirt; numerirt; protocollirt; registrirt; sauber gefalten; fest gepackt; wohl versiegelt; gehörig adressirt; sicher spedirt; den Boten instruirt etc. O, ha! — — —« (Ehrenpforte). Und so werden die bewundernswürdigen Fertigkeiten mit einer selbstgefälligen Geschwätzigkeit, die an den Figaro im Barbier erinnert, weiter ausgekramt. Er spielte übrigens in der That ein feines und fertiges Clavier, auch gut Orgel, wiewohl er auf der letzteren Händel den Vorzug selbst zugesteht; sang in der Oper, und wenn er oben auf der Bühne erdolcht oder vergiftet war, setzte er unten im Orchester als Dirigent oder am Flügel seine Heldenthaten fort. Componirt hat er massenhaft, aber ohne eigentlichen Beruf dazu, glatt und elegant im damaligen Sinne, aber ohne tiefen Inhalt, und alles durcheinander: heute eine Oper von zweideutigem Charakter, morgen eine Passion »der blutrünstige Keltertreter« oder »das Sündenschaaf«, oder sonst eine höchst erbauliche und bewegliche Geschichte. Dazu führte er eine, je nach Umständen grobgeschnittene oder spitzige, auch humoristische, allezeit aber gewandte und rasche Feder. Die Gesammtzahl seiner schriftstellerischen Arbeiten vom heterogensten Inhalte mag wohl auf die 60 sich belaufen; darunter eine grosse Menge musiktheoretischer und didactischer Werke, von denen einige auch heute noch wenigstens stofflichen Werth haben. Die ihm gewidmeten Lobgedichte und Lobsprüche seinen Werken vorzudrucken hat er niemals versäumt. War er mit einer Oper oder musikalischen Schrift fertig, so restaurirte er sich beispielsweise durch Uebersetzung eines Tractätlein über »die Eigenschaften und Tugenden des edlen Toback« etc. Daneben gab er Stunden, zuweilen auch mit Keiser oder einem Anderen ein grosses Concert auf dem niederen Baumhause, machte der Gräfin Königsmarck und »anderem vornehmem Frauenzimmer« den Hof, führte auch einen schlagfertigen Degen, doch ohne es nach Befinden mit einer Perfidie oder Kriecherei zu genau zu nehmen. Als er 1706 Secretair beim englischen Gesandten, Herrn v. Wich, geworden war, kamen zu alledem die oben von ihm selbst bereits geschilderten Geschäfte bei der Gesandtschaft, und später wurde er auch noch *Cantor cathedralis* am Dom, womit die Würde eines *Canonicus minor* verbunden war. Von seinen Compositionen hat keine einzige ihre eigene Zeit überlebt.

Diesen ausserordentlich gewandten Mann lernte Händel am 9. Juli 1703 auf der Maria-Magdalenenorgel kennen. Wahrscheinlich machte sich ihre Bekanntschaft, wie Chrysander meint, zufällig; es ist kaum anzunehmen, dass Händel bei Mattheson eine Audienz nachgesucht haben wird. Hofmacherei ist nie seine Art gewesen, dazu lebte er zu viel in sich, sich aufzudrängen war er zu bescheiden. Mattheson nahm ihn sogleich unter seine Fittige, führte ihn in das Haus und an den Tisch seiner Eltern, wofür, wie er sagt, Händel ihm einige »Contrapunctgriffe« eröffnete. Sonst hielt dieser sich sehr bescheiden zurück, setzte sich im Orchester unten an zur zweiten Violine, und that überhaupt »als ob er nicht fünfe zählen konnte.« Als es aber einmal am Clavierspieler fehlte, liess er sich bereden dessen Stelle zu vertreten, und bewies sich als ein ganzer Mann, was natürlich nur Mattheson allein geahnt hatte, der sein Leben lang auf das von ihm über Händel ausgeübte Protectorat nicht wenig sich zu gute that. Anfangs scheint Händel auch in eine Art Abhängigkeit von seinem Mentor gerathen zu sein; doch noch im December desselben Jahres kamen sie bei Gelegenheit der Aufführung der Cleopatra von Mattheson in den oftmals erzählten Streit. Händel begleitete am Flügel, während Mattheson den Antonius sang, den er, wie er selbst bescheidentlichst versichert, »so vortrefflich nachahmte, dass die Zuschauer bei der verstellten Selbstentleibung ein lautes Geschrei erhuben.« (Beiläufig war diese Cleopatra die nämliche Oper, in der die vorhin erwähnte Schornsteinfegergeschichte vorkam.) Als er auf der Bühne nichts mehr zu thun und sich glücklich beseitigt hatte, ging er auch wie gewöhnlich in's Orchester, um die Zuschauer zu beruhigen und am Flügel seine Unsterblichkeit auch ferner zu documentiren. Natürlich erwartete er, dass Händel bei seinem Erscheinen vom Flügel respectvollst aufstehen und die weitere Begleitung ihm überlassen — von ihm (wie er sich ausdrückt), als unter seiner Oberaufsicht in musikalischen Dingen stehend, geziemenden Befehl annehmen werde. Dies that Händel aber nicht, sondern spielte ruhig fort, und bekam dafür von Mattheson beim Herausgehen aus dem Theater eine »truckene Ohrfeige.« Händel war zwar kein Raufer, trug aber seinen Degen doch nicht umsonst an der Seite, und es kam sofort auf offenem Markte vor allem Volke zum Zweikampfe, der aber unblutig ablief, obgleich Händel, wie es scheint, in Lebensgefahr gerieth. Mattheson unterlässt natürlich nicht diese Geschichte zu wiederholten Malen zu erzählen und ebensowenig sie in seiner Autobiographie zu entstellen. Indessen, sie versöhnten sich bald wieder, und am 8. Januar 1705 kam Händels Oper »Almira« auf die Bühne, und 30 Abende hinter einander nicht wieder von derselben herunter. Den 25. Februar darauf folgte dann der »Nero«, in welchem Mattheson Abschied von der Bühne nahm.

(Schluss folgt.)

Werke über Instrumentation.

I.

Instrumentationslehre von Hector Berlioz. Autorisirte deutsche Ausgabe von Alfred Dörffel. Leipzig, G. Heinze. 1864. Preis 1 Thlr. 15 Ngr. n.

h. Es war gegen die Osterzeit des Jahres 1846, als die musikalische Gesellschaft Wiens von den ersten Productionen Berlioz' noch völlig elektrisirt war. Ich besuchte damals den ehrwürdigen alten Gyrowetz, der bald das Gespräch auf das musikalische Tagesereigniss, auf Berlioz brachte. Wie sich leicht denken liess, erblickte er in den Compositionen des geistvollen Franzosen nichts als barbarische Excentricitäten. Wollte er aber selbst sich herbeilassen, meinte der alte Herr, Berlioz als eine in ihrer Halbtollheit geniale Persönlichkeit anzusehen, die Kunst würde doch von dessen Treiben niemals einen Gewinn haben, denn was in Berlioz eigenthümlich oder bestechend sei, das lasse sich nicht lehren, gehe also mit Berlioz zu Grabe. Er werde niemals Componisten bilden, nie eine Schule begründen können. So lebhaft eingenommen ich von Berlioz war, so ferne stand mir natürlich jeder Gedanke an eine Polemik mit dem würdigen alten Herrn, dem Componisten von einem halbhundert Opern, dem Zeitgenossen Mozart's. Ich fand die Idee charakteristisch und nicht geistlos, dass der alte Meister nur solche Erscheinungen für segensreich erkennen wollte, die eine organische Fortsetzung, eine Schule begründen, dass er nur

dasjenige als einen »Fortschritt« achten wollte, was sich lehren und lernen lässt. »Sagen Sie mir«, schloss er fragend, »was kann man von Berlioz lernen, was kann Berlioz uns lehren?« Eines doch vielleicht, erwiderte ich begütigend, die Kunst der Instrumentirung. Ich glaube, dass Niemand über den Charakter und alle Mischungsverhältnisse der Instrumente gründlichere und geistreichere Auskunft geben könnte, als Berlioz, und wenn er uns die Instrumentirung lehren will, so wird es in Zukunft kaum einen Componisten geben, der nicht von ihm lernte. Dies Gespräch, dessen Schlusswendung der alte Herr durchaus nicht anfocht, fiel mir lebhaft ein, als ich später Berlioz' »Kunst der Instrumentirung« zum ersten Mal zu Gesicht bekam. Es war die bekannte Schlesinger'sche Folio-Ausgabe im Urtext mit gegenüberstehender deutscher Uebersetzung und den zahllosen, mitunter umfangreichen Notenbeispielen. Das Werk selbst ist seither so allgemein bekannt und anerkannt, dass auf seinen Inhalt näher einzugehen jetzt vollkommen überflüssig ist. *) Ein neuer Beweis von der Unentbehrlichkeit dieses gründlichen und geistreichen Lehrbuchs ist die neue deutsche Ausgabe von A. Dörffel, deren Erscheinen wir hier anzuzeigen haben. Es liegt uns, wie gesagt, keine Kritik des Berlioz'schen Originals, sondern nur die Untersuchung ob, wodurch, im Guten oder Schlimmen, sich die neue Leipziger Bearbeitung von der älteren Berliner unterscheide.

Aeusserlich ist die Dörffel'sche Ausgabe jedenfalls handlicher und gefälliger. Durch die Weglassung des französischen Textes ist das Buch compendiöser und billiger geworden. Der hübsche, deutliche Druck contrastirt auf das Gefälligste mit der blos lithographirten lateinischen Cursivschrift der Schlesinger'schen Ausgabe. Durch die Ausscheidung der grösseren Partiturauszüge wurde ein mässiger Oktavband möglich, der sich besser handhabt und ansieht als das Folioformat. Mit der Anerkennung dieser äusseren Vorzüge haben wir aber auch Alles erschöpft, was sich zu Gunsten der neuen Ausgabe (abgesehen von deren Bereicherung durch 2 Capitel) gegenüber der älteren anführen lässt. Betrachten wir die gegenwärtige Anordnung, so vermissen wir zuerst die längeren, von Berlioz so trefflich ausgewählten Beispiele aus den Partituren der Meister. Die Verlagsbuchhandlung verspricht allerdings, diese Beispiele in einem separaten Heft zu gleichfalls billigem Preise nachfolgen zu lassen,**) allein das giebt dann doch schon zwei Bücher anstatt eines. Liessen sich aber diese längeren Beispiele mit dem Format des Buches nun einmal nicht vereinigen, so hätten wenigstens die kürzeren sämmtlich in den Text selbst aufgenommen werden sollen. Diese sind, 427 an der Zahl, in einen Anhang verwiesen, obgleich sie meistens nur aus wenigen Takten oder Noten bestehen. Dies fortwährende Abspringen vom Texte und Nachschlagen im Anhang ist unbequem und macht das Studium weniger anschaulich und einprägĺich als dort, wo der Leser den Text und die Noten stets dicht nebeneinander sieht. Für das Studium zweckmässiger war demnach die ältere Ausgabe. Was endlich das Wichtigste betrifft, die deutsche Uebersetzung, so steht die neue Leipziger entschieden und mitunter tief unter der älteren Berliner. Letztere, von C. A. Grünbaum verfasst, lag Herrn A. Dörffel offenbar vor; wo dieser sie abänderte, hat er sie nur verschlechtert. Es versteht sich, dass die nothwendigste materielle Richtigkeit vorhanden ist, zugleich aber auch ein sehr unausgebildetes Gefühl für die Feinheiten und den Wohlklang deutschen Styls, eine ungefüge, der poetischen und musikalischen Empfindung eines Berlioz nicht gewachsene Hand. Wir sind überzeugt, dass der Herr Uebersetzer vollkommen Französisch versteht, aber Niemand wird uns einreden, dass er gut Deutsch schreibt. Zur Begründung unseres Urtheils, das übrigens mehr den Totaleindruck des Ganzen als einzelne Verstösse im Auge hat, heben wir auf Gerathewohl einige Sätze heraus. Gleich der erste Satz der »Einleitung« ist ein treues Spiegelbild des ganzen schwerfälligen Styls; indem wir das Original und die Grünbaum'sche Uebersetzung beifügen, wird der Leser manche ganz unnöthige Abweichungen Dörffel's vom Originaltext wahrnehmen und den Vorrang der Grünbaum'schen Uebersetzung unzweifelhaft einräumen. (In Betreff des ersten Absatzes können wir dem Tadel unseres Referenten nicht völlig beistimmen. D. Red.)

Berlioz. *À aucune époque de l'histoire de la musique on n'a parlé autant qu'on le fait aujourd'hui de l'Instrumentation. La raison en est sans doute dans le développement tout moderne de cette branche de l'art et peut-être aussi dans la multitude de critiques, d'opinions, de doctrines diverses, de jugements, de raisonnements et de déraisonnements parlés ou écrits dont les plus minces productions des moindres compositeurs sont le prétexte.*

A. Dörffel. Zu keiner Zeit der Musikgeschichte hat man so viel von der Instrumentation gesprochen, als es heutzutage geschieht. Der Grund davon liegt ohne Zweifel in der erst neuerdings vor sich gegangenen Entwicklung dieses Kunstzweiges, vielleicht aber auch in den vielfachen, durch Wort oder Schrift sich kundgebenden Kritiken, Meinungsäusserungen, verschiedenen Lehrsätzen, Urtheilen, halt- und unhaltbaren Aussprüchen, denen die geringfügigsten Erzeugnisse der unbedeutendsten Componisten zur Unterlage dienen.

Grünbaum. In keiner Zeitepoche der Geschichte der Musik ist so viel die Rede gewesen von der Instrumentation als heutzutage. Der Grund davon liegt ohne Zweifel in der ganz modernen Entwicklung dieses Kunstzweiges und vielleicht auch in der Menge von Kritiken, Meinungen, abweichenden Lehrarten, richtigen und widersinnigen Urtheilen, sowohl mündlichen als schriftlichen, welchen die geringfügigsten Productionen selbst der unbedeutendsten Tonsetzer zum Vorwande dienen müssen.

Und nun noch der Schlusssatz dieser Einleitung:

Berlioz. *Disons seulement, que l'instrumentation marche la première, elle en est à l'exagération. Il faut beaucoup de temps pour découvrir les méditerranées musicales, et plus encore pour apprendre à y naviguer.*

Dörffel. Sagen wir nur dass die Instrumentirung voranschreitet, sie ist in dem Stadium der Uebertreibung. Viel Zeit gehört dazu, um die musikalischen Meereswässer zu entdecken, mehr aber noch, um darauf segeln zu lernen.

Grünbaum. Sagen wir blos, dass die Instrumentation den andern (Kunstzweigen) voranschreitet, sie ist auf dem Wege zur Uebertreibung. Es bedarf einer langen Zeit, um das musikalische Fahrwasser zu entdecken, und einer noch längeren, um darauf schiffen zu lernen.

S. 162 sagt Hr. Dörffel: »Die Posaune hat alle ernsten und kräftigen Klanglaute der hohen musikalischen Poesie *(tous les accents graves ou forts)* bis zu den tobenden Ausbrüchen der Schwelgerei und Ueppigkeit« *(clameurs forcénées de l'orgie)*. »*L'accent lugubre et sinistre*« heisst bei Dörffel natürlich »der traurige, unheilvolle Ausdruck« (p. 244). — S. 86 schreibt Herr Dörffel: »Die Gefühle der Abwesenheit« (— soll wohl heissen: Trennung —) »der Vergessenheit, welche in der Seele mancher Zuhörer beim Aufleben dieser verlassenen Melodie entstehen, würden nicht das Viertel so viel Zugkraft *(force)* haben, wenn

*) Wir wollen hier nur in Kürze bemerken, dass unsere Ansicht über Berlioz' Instrumentationslehre von der unseres geehrten Mitarbeiters einigermaassen abweicht. Berlioz kommt offenbar das Verdienst zu, als der erste in diesem Zweige und mit viel Geist aufgetreten zu sein. Aber gegen einen gewissen materialistischen Zug, der durch sein Werk geht, gegen seine Ansichten über die Zusammensetzung des Orchesters, gegen seine Bemerkungen über die Orgel müssen wir uns vom Standpunkte deutscher Kunst verwahren. Auch halten wir es nicht für faktisch begründet, dass die neuere gediegenere Kunst sich von Berlioz viel angeeignet habe. D. Red.

**) Sie sind bereits erschienen. Siehe »Anzeiger«. D. Red.

dieselbe von einem andern Instrument als dem englischen Horn wiedergegeben würde.« Gefühle, welche »nicht das Viertel so viel Zugkraft haben!« — Kann man sich plumper und unkorrekter ausdrücken? Dies Capitel schliesst mit der Bemerkung, Gluck habe das Englisch-Horn in »Orpheus« und »Telemach« verwendet »ohne grossen Gewinn dabei zu haben.« Weder Mozart noch Weber hätten dies Instrument beschäftigt; »ich kenne nicht den Grund davon.« Auf jeder Seite findet man solche Wort für Wort übersetzte Phrasen, die gut französisch, aber schlecht deutsch sind. Andererseits zeigt der Herr Uebersetzer auch wieder eine starke Neigung, kurze Sätze, die sich unverändert wiedergeben liessen, schwerfällig auszudehnen. Wenn Berlioz von einem Orchester spricht, »*où l'on entend six harpes*«, so übersetzt Herr Dörffel »wo man sechs Harfen in Wirkung sieht!« (S. 235). »*Les violons*«, sagt Berlioz von einer bestimmten Orchesterbesetzung, »*s'entendent à peine, et il en résulte un ensemble détestable.*« Anstatt einfach zu übersetzen: »Man hört die Violinen kaum und das Ganze klingt dann abscheulich« paraphrasirt Herr Dörffel: »Die Violinen können sich kaum verständlich machen und der Erfolg (!) ist ein abscheulicher.« — S. 48 heisst es: »Wäre man benöthigt, einen argen Weibesschrei auszudrücken etc.« *(»un grand cri féminin«)*. »Der Klang der Trompete« sagt Herr Dörffel S. 141, »leiht sich dem Ausdruck aller stolzen und grossartigen Gefühle her.« *Il se prête* ist allerdings französisch. Die Versicherung »Nichts erreiche die durchdringende Zartheit einiger 20 Quinten« (S. 28) ist etwas zweideutig: einiger 20 E-Saiten muss es im Deutschen heissen. »*Les grandes puissances musicales*« übersetzt Herr Dörffel die »musikalischen Grossmächte« (S. 5).

S. 155 sagt Herr Dörffel: »Diese Noten müssen nothwendig eine Oktave höher transponirt werden, weil die drei Posaunisten der grossen Oper sich ausschliesslich der Tenorposaunen bedienen, welche sie nicht haben.« Hier wirkt die schleuderhafte Stylisirung geradezu komisch. Wenn Herr Dörffel im Kapitel von der Harfe (S. 58) übersetzt »Nichts hat so geheim innerlichen Bezug (!) auf die Ideen von überirdischem Festgepränge«, während doch Berlioz sagt: »*Rien de plus sympathique avec les idées de fêtes poétiques*«, so ist dies nicht blos schlechtes Deutsch, es ist auch falsch übersetzt. — Solch' unerfreuliche Uebersetzungsproben könnten wir in grosser Zahl anführen; dem urtheilsfähigen Leser werden die mitgetheilten genügen. Wir wollten damit nur unser Bedauern motiviren, dass die Verlagshandlung die ältere Grünbaum'sche Uebersetzung durch eine entschieden schlechtere zu ersetzen unternahm. Allerdings kann der Verleger sich auf Berlioz' eigenes, dem Buche vorgedrucktes Zeugniss berufen, welches die Dörffelsche »vollständige und korrekte« Ausgabe für Deutschland förmlich autorisirt. Dass sie »allen seinen Wünschen in jeder Hinsicht entspricht«, glauben wir dem guten Berlioz, dessen gänzliche Unkenntniss der deutschen Sprache uns kein Geheimniss ist.

Noch eine kleine Unterlassungssünde müssen wir berühren: warum hat der Uebersetzer die Namen der einzelnen Instrumente und die wichtigsten darauf bezüglichen technischen Ausdrücke nicht durchweg in französischer und italienischer Sprache beigefügt? Für angehende Componisten, die sich viel mit fremden Partituren beschäftigen müssen, ohne immer des Italienischen oder Französischen vollständig mächtig zu sein, ist eine kleine Terminologie der Art von grossem Nutzen. Sie fehlt in keinem brauchbaren Handbuch der Instrumentirung, nicht einmal in Seudelin's kleiner Broschüre. Warum also in diesem grossen Werk, das überdies für die französische Terminologie als vorzüglichste Quelle dienen kann?

Wir haben noch die Zusätze der neuen Ausgabe namhaft zu machen. Es sind dies zwei Capitel: »Neue Instrumente« (S. 214) und »Der Orchesterdirigent« (S. 249). Von den »neuen Instrumenten« sind die Saxophons (»die Saxophonen« sagt Herr Dörffel) allerdings schon in der Schlesinger'schen Ausgabe besprochen (S. 162), aber nicht so ausführlich. Ganz neu sind hingegen die Artikel: Saxhörner, Saxtrompeten, Saxtuba, Concertina (Zugharmonika), *Orgue expressif* (Melodium von Alexandre), endlich Octobass (von Vuillaume). Unseres Erachtens wären diese Instrumente besser dort eingereiht worden, wohin sie ihrer Gattung nach gehören. Wozu dient denn die sehr logische und vollständige »Eintheilung«, S. 1? — Das Capitel vom »Orchesterdirigenten« ist durch Uebersetzungen in verschiedenen deutschen Musikzeitungen bereits bekannt; es enthält treffliche Beobachtungen und Winke und bildet eine höchst dankenswerthe Vervollständigung der gesammten »Wissenschaft vom Orchester«.

Kritische Anzeigen.

Zweihändige Clavierstücke.

Woldemar Bargiel, (auf dem Titel fälschlich Waldemar) 3 Clavierstücke. Ohne Opuszahl. Wien, Haslinger. Pr. 20 Ngr.

Franz Bosen, 3 Notturnos (Das Irrlicht. Ein Traum. Der Felsenbach). Ohne Opuszahl. Leipzig, Breitkopf u. Härtel. Pr. 1 Thlr.

Louis Brassin, *Six Morceaux de Fantaisie.* Op. 21. Paris, Mainz etc., Schott. Pr. 15 Frcs.

Constantin Bürgel, Walzer-Capricen. Op. 4. 4 Hefte. Berlin, Timm. Pr. Nr. 1. 15 Sgr. Nr. 2. 17½ Sgr. Nr. 3. 20 Sgr. Nr. 4. 22½ Sgr.

Carl Heinrich Döring, Albumblatt. Op. 13. Dresden, Brauer. Pr. 5 Ngr.

—— *Impromptu-Etude.* Op. 14. Derselbe Verlag. Preis 12 Ngr.

Anselm Ehmant, *Trois Danses humoristiques.* Op. 12. München, Falter und Sohn. Pr. 1 Thlr.

Eduard H. Grieg, Vier Stücke. Op. 1. Leipzig und Berlin, Peters. Pr. 25 Ngr.

Rudolph Hasert, Arabesken. Op. 36. 2 Hefte. Leipzig und Berlin, Peters. Pr. à Heft 20 Ngr.

Adolph Jensen, Der Scheidenden. 2 Romanzen. Op. 16. Leipzig und Winterthur, Rieter-Biedermann. Pr. 1 Thlr.

Friedrich Kiel, *Suite* (Sonate, Impromptu, Scherzo, Notturno). Op. 28. Berlin, Schlesinger. Pr. 1¼ Thlr.

Eugen Leuchtenberg, Drei Lieder ohne Worte. Op. 3. Berlin, Mendel. Pr. 17½ Sgr.

Eduard Mertke, *Deux Morceaux.* Op. 3. 2 Hefte. Luzern, Hospital. Nr. 1. Nocturne. Pr. 12 Ngr. Nr. 2. L'inquiétude, Caprice. Pr. 15 Ngr.

Carl Reinecke, Hausmusik. Leichtere Stücke, insbesondere zur Bildung des Vortrags. Op. 77. Drei Hefte. Leipzig, Senff. Pr. à Heft 15 Ngr.

—*a*— Eine ansehnliche Reihe von Namen und ein ansehnlicher Stoss von kurzen Musikstücken, dessen Bewäl-

tigung uns, aufrichtig gesagt, etwas sauer geworden ist. Denn sowie im Concert eine Menge kleiner Stücke mehr ermüdet als ein grosses oder zwei, so auch bei der wiederholten häuslichen Durchsicht. Man hat dabei das Gefühl wie bei einer table d'hôte, wo man allerlei aber nichts Ausgiebiges zu essen bekommt und hungrig bleibt. Die zweihändige Sonate ist jetzt vom Schauplatze verschwunden, was uns umsomehr wundert, als doch die Sonatenform in andern Gattungen der Kammermusik sich forterhalten hat und von den respektabelsten Componisten gepflegt wird. Statt der Sonate haben sich nun die kleinsten, ja niedlichsten Formen festgesetzt. Wir können das nur lebhaft bedauern, weil die Kunst, die Künstler und das Publikum darunter leiden, und würden jedes Bestreben, das von tüchtiger Seite und darauf ausginge, der Sonate oder anderen grösseren und zusammengesetzten Formen, wieder Interesse zuzuwenden, lebhaft unterstützen.

Erweisen wir nun denjenigen obiger Componisten, deren vorliegende Werke am meisten Anziehungskraft auszuüben geeignet sind, die Ehre, uns hier mit ihnen zuerst zu beschäftigen.

Reinecke's Hausmusik (im Ganzen 18 Stücke, zuerst kürzere, dann längere bis zu 5 Seiten) zeichnet sich durch leichte, graziöse und echt musikalische Erfindung und Ausführung so sehr aus, dass man den instructiven Zweck dabei grösstentheils vergessen kann. Durch die Ueberschriften bei jedem einzelnen Stück (wie z. B. »Grossmutter erzählt«, »Geheimes«, »Aus fernen Zeiten« u. A.) schliesst sie sich an die Schumann'sche Richtung an, ohne aber in den heutigentags so häufigen Fehler zu verfallen, dass diese beliebig gewählten Ueberschriften der Musik selbst höheren Werth verleihen oder gar ihre Schwäche verdecken sollen. Eine ziemlich grosse Mannigfaltigkeit von Themen und Behandlungsweisen verbannt sofort jeden Gedanken an Schablonenhaftes. Was den Stimmungsgehalt betrifft, so ist allerdings eine gewisse mittlere Region festgehalten. Dieselbe entspricht in gleicher Weise dem künstlerischen Naturell Reinecke's, welches dem stark Leidenschaftlichen, Tiefen und hoch Schwungvollen abseits liegt; wohl aber auch dem instructiven Zweck dieser Stücke. In letzterer Beziehung wird man gewiss mit der Ansicht einverstanden sein, dass stark aufregende, die Phantasie übermässig beschäftigende Stücke, wie z. B. viele Schumann'sche, für die Jugend nicht taugen. Andererseits wollen wir freilich nicht behaupten, dass unter 18 Stücken nicht einige sein könnten, die eine tiefere Empfindung aussprächen. — Zur Bildung des Vortrags kann die »Hausmusik« insofern nützlich verwendet werden, als es sich um Einprägung gewisser Regeln, um Beachtung der Vortragszeichen und Manieren handelt. Im höchsten Sinne »bilden« kann man den Vortrag nur an Meisterwerken, die ein Eingehen auf bedeutendere und tiefer liegende Intentionen fordern. — Zum Schluss nur noch die Frage, warum der Canon Nr. 9 nicht lieber in $\frac{6}{8}$ Takt (statt $\frac{3}{8}$) geschrieben ist. Der dreitaktige Rhythmus dürfte nicht Jedem sofort verständlich sein.
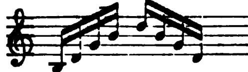
Reinecke zunächst möchten Bargiel's drei Clavierstücke stehen. Seitdem Kothurn und Stelzen, auf denen die eigentlichen Schumannianer gingen, immer niedriger geworden sind, erfreuen wir uns von den ursprünglichen Vertretern dieser Richtung einer Anzahl recht liebenswürdiger Musikstücke, zu welchen denn auch obige unbedingt zu rechnen sind. Dieselben schliessen sich ziemlich entschieden an den Schubert'schen Styl an und vereinigen polyphone Schreibart mit echtem Claviersatz. Das hübscheste unter den 3 Stücken scheint uns das letzte, welches eine graziöse Sechszehntelfigur sehr fliessend durchführt und von interessanten Nebengedanken umgeben ist. Das erste Stück ist für seinen Inhalt etwas zu lang (8 Seiten). Gewisse modulatorische Liebhabereien Bargiel's, z. B. Sprünge von A-moll nach C-moll (S. 13) sollten lieber für schwerer wiegende Musikstücke aufgespart werden. Im Verhältniss zur Haltung des Ganzen scheinen uns Akkordbrechungen, wie sie auf der letzten Seite, System 3 und 4, stehen, etwas zu unbequem gesetzt.

Es freut uns sagen zu können, dass wir aus den Phantasiestücken von Brassin mehr Talent und Bildung herauszuhören geglaubt haben, als aus dem, was dieser Musiker in einem Leipziger Gewandhaus-Concerte der abgelaufenen Saison gespielt hat. Neben Schubert'schen und Chopin'schen Einflüssen sind Schumann'sche am deutlichsten zu merken. Die thematische Erfindung, wenn sie auch noch nicht selbständig genannt werden kann, zeugt von gutem und feinem Geschmack (vergl. namentlich die Hauptthemas von Nr. 1, 2, 5 und 6). Auffallend ist der orchestrale Charakter der Stücke. Da der Componist Claviervirtuose ist, so möchte man sich eigentlich über die Enthaltsamkeit wundern, die sich in seiner Clavierbehandlung ausspricht. Doch zeugt das wenigstens in gewissem Sinne vom »guten Musiker«. Möchte diese Richtung nur nicht übertrieben werden, denn das Clavier bleibt einmal Clavier und will seiner Art und Weise gemäss behandelt sein. Was den modulatorischen Bau der Stücke betrifft, so wäre zu wünschen, dass er zuweilen natürlicher wäre. Manches Stück befriedigt aus den einfachsten Gründen der Modulation nicht vollkommen. So berührt Brassin in Nr. 6, welches aus Es-dur geht, die Dominante B nicht einmal vorübergehend, sondern nur die Unterdominante und die Parallele. Auch das fiel uns auf, dass Brassin seine Themen nicht genug in andere Tonarten transponirt, sondern oft in derselben wiederholt, wodurch sie sich bald abnutzen. Die Form der Stücke ist einfach und meist durchsichtig. Nur in Nr. 2 finden sich gegen Ende neue Ansätze, welche trotz Einheit der Taktart unorganisch erscheinen, weil der Hauptsatz nicht wiederkehrt. Einige quintenhaft klingende Harmoniefolgen, die der Autor für Schönheiten zu halten geneigt scheint, möchten wir lieber wegwünschen; so die Folgen Cis-moll, D-dur in Nr. 1 System 2, und Fis-dur, G-dur in Nr. 2 Seite 11 System 2. Von solchen Einzelheiten abgesehen, thut aber der harmonische Reichthum in diesen Phantasiestücken wohl; er ist es, von dem wir hoffen, dass er den guten Musiker in Brassin sich immer reiner herausarbeiten lassen werde.
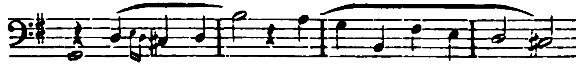
Recht schlimm geht es uns mit Kiel, dass wir bei ihm immer wieder auf Erscheinungen stossen, die an einer weiteren zu hoffenden Entwicklung irre machen können. Wir bitten den Leser, erst noch einmal oben den Titel seines Op. 28 genau zu lesen. Eine Suite, die mit einer »Sonate« anfängt, um darauf ein Impromptu, Scherzo und zum Schluss gar ein Notturno folgen zu lassen! Wir gestehen eine solche Zusammenstellung mindestens sonderbar zu finden, zumal da mit der »Sonate« ein erster Sonatensatz gemeint ist, den man aber doch unter allen Umständen nicht Sonate nennen kann. Die ganze Geschichte sieht übrigens wie eine Speculation der Verlagshandlung aus, denn das Titelblatt theilt mit, dass die Stücke auch einzeln zu haben sind. Was aber den Autor betrifft, so hatte er vielleicht einen ersten Sonatensatz fertig und verlor dann die Lust, die Sonate fertig zu machen, wollte aber doch den ersteren verwenden. Genug davon und zur Beurtheilung der einzelnen Sätze. In der »Sonate« entfaltet der Autor eine Gelehrsamkeit der Aus-

führung, welche sehr respektabel wäre, ginge sie mit Geschmack Hand in Hand. Die periodische Gliederung seiner Themen ist oft so verworren, dass man nur mit Mühe oder gar nicht die Unterabtheilungen erkennen kann. So hat z. B. das Scherzo folgende Anordnung: 10, 12, 5, 4 Takte u. s. w., das Thema des Trio im Impromptu hat einen ersten Theil, dessen Vordersatz 10, der Nachsatz 9 Takte zählt; der erstere scheint sich zu formiren aus 3, 2, 2, 3 Takten. Bei Meistern ersten Ranges haben wir dergleichen nie gefunden, glauben auch, dass es sich nicht von selbst einstellt, sondern künstlich gemacht wird. Vom Trio abgesehen, scheint uns übrigens das Impromptu der beste Satz, es spinnt sich leicht und geistreich ab. Eine chromatisch in gebrochenen kleinen Sexten abwärts laufende Passage im Scherzo finden wir übelklingend. Das Notturno sagt in seinen 35 Takten gar nichts und ist überdies durch altmodische Zierrathen entstellt. — Kurz, wenn Hrn. Kiel sein Ruf lieb ist, so möge er mit seinen Editionen vorsichtiger sein!

Jensen's Romanzen ziehen durch das reizende Titelblatt, überhaupt durch wahrhaft brillante Ausstattung des Aeussern unwillkührlich an. Aber die Noten, die drin stehen, wollen dazu nicht passen. Gleich beim Anblick des ersten Stücks erschraken wir beinahe über die Consequenz, mit welcher eine ganz unbedeutende Figur



in der rechten Hand durchgeführt ist. Als wir aber der Melodie ansichtig wurden:



da trauten wir unsern Augen kaum, und schlugen nochmals das Titelblatt auf, ob wirklich Adolf Jensen, der von gewisser Seite so hoch gestellte Componist, der Verfasser sei. In der zweiten Romanze finden sich auch sonderbare Dinge. Man vergleiche die seltsam eingeschobenen Akkorde Seite 14, System 3, 4 und 5, dann das Zusammengehn in Oktaven von Melodie und Bass Seite 15, System 4.
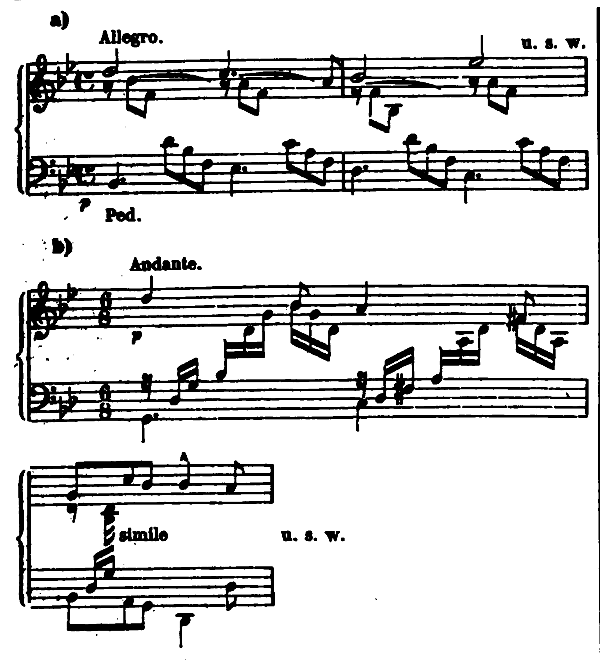
Von Bosen's Notturnos ist das erste entschieden das beste. Es ist mit Geschmack erfunden und entbehrt nicht der sinnigen Pointen. Die beiden andern nähern sich schon dem Salonstyl, wo geschmeidige Formen ohne eigentlichen seelischen oder Gedankeninhalt das Charakteristikon bilden. Schlechterdings unverständlich sind uns die Aufschriften, die der Verfasser seinen Stücken zu geben für gut befunden hat. Wir haben im Princip gegen derartige Titel nichts einzuwenden, wenn die Musikstücke als solche gut und schön sind. Aber passend müssen sie sein, es muss eine treffende Analogie nachgewiesen werden können. Was nun die gemüthliche Behäbigkeit des ersten Stückes mit einem »Irrlicht«, was die überall festen Formen, was der nirgend an's Phantastische streifende Inhalt des zweiten Stückes mit einem »Traum«, was endlich die anmuthig auf und ab schwebenden, oder sich um einen Punkt drehenden Passagen des dritten Stückes mit einem »Felsenbach« Gemeinsames haben sollen, das ist uns zu entdecken unmöglich.

Die einzelnen Stücke der beiden »Arabesken«-Hefte von Hasert heissen: »Im Volkston«, »Spieldose« (!), »Novellette«, »Glockenläuten«, »Apostrophe«, »Ländliche Kurzweil«, »Kindermärchen«, »Humoristikon«. Der Autor geht offenbar darauf aus, geistreich zu scheinen und die Stärke seines Nachahmungstalents zu bethätigen. Was das mit echter Kunst zu schaffen hat, brauchen wir unsern Lesern nicht auseinanderzusetzen. Von einem echt musikalischen Wesen finden sich in beiden Heften wenig Spuren, wohl aber viel Unnatürliches, Discordantes. Besonders reich an solchen Dingen ist das »Glockenläuten«. Hier scheint der Autor es darauf abgesehen zu haben, die unmöglichsten Zusammenklänge und Folgen zu erzwingen, blos um ein möglichst getreues Bild eines Geläutes zu geben, das alle möglichen Töne zum Vorschein bringt. Aber auch sonst finden sich genug Dinge, welche beweisen, dass der Autor allen Sinn für Ordnung und Wohlklang bei sich selbst zu unterdrücken bemüht ist; vgl. den $\frac{6}{4}$-Akkord Seite 4 am Ende des 5. Systems; dann den Eintritt des kleinen Nonenakkords von G nach dem Hdur-Akkord Seite 8, System 2, oder die Oktaven zwischen Oberstimme und Bass Seite 10, System 2—3 und 6.

Bürgel's Walzer-Capricen sind eine Fortsetzung von Chopin's vom Mazur-Rhythmus angehauchten Walzer-Formen. Der Claviersatz ist auf Brillanz gerichtet, die Melodien sind im Ganzen graziös und, in den Mittelsätzen, gesangvoll. Vom gewöhnlichen Salonstyl unterscheiden sich diese Walzer-Capricen durch gewähltere Harmonik und Bassführung; in Bezug auf Modulation ist das Bestreben ersichtlich, die im weiteren Sinne verwandten Tonarten (z. B. Des- oder Cis-dur mit A-dur; F-dur mit Des-dur) vielfach beizuziehen, was den Bürgel'schen Gebilden mitunter etwas Uebertriebenes und Gewaltsames giebt, besonders wenn der Wechsel solcher nur in einem Tone verwandten Tonarten nicht bei Theilschlüssen und Theilanfängen, sondern in den einfachen Perioden gehäuft angewendet ist. — Das vorliegende Opus ist das erste Stück dieses Componisten, das wir gesehen, wir wollen daher abwarten, ob etwa andere Formen sein Geschick bestätigen, bevor wir mit Lob oder Tadel stärker hervortreten.

Grieg's Op. 1 zeigt unverkennbare Spuren von Talent, aber auch alle Unreife, welche heutigentags solchen Erstlingsproductionen anzuhaften pflegt. Junge Componisten können in der Regel die Zeit nicht erwarten, sich gedruckt zu sehen und über sich reden und urtheilen zu hören. Im vorliegenden Falle ist uns die vielfache, namentlich harmonische Unreifheit um so unerklärlicher, als der Autor, wie wir vernehmen, schon vor einigen Jahren aus dem Leipziger Conservatorium geschieden ist, also Schüler Hauptmann's war (jetzt befindet er sich in Kopenhagen und hat seine weitere Ausbildung Gade anvertraut). Die Frage liegt nahe, warum der junge Autor sein erstes Opus vor dem Druck nicht seinem früheren oder jetzigen Meister vorgelegt hat. Dass dies nicht geschehen, möchten wir auf Grund vorliegender Unbegreiflichkeiten behaupten. Denn was würden Meister von solcher Klarheit in harmonischen Dingen von Zusammenklängen und Modulationen sagen, wie sie nur zu häufig in dem Opus vorkommen? (Vergl. namentlich Seite 7, System 3 und 4, oder Seite 12, System 2, und Seite 15, System 3). Mit Akkorden, wie *fis, fes, c*; *e, ais, des* und vielen ähnlichen, wissen wir schlechterdings nichts anzufangen. Auf welche Tonart bezieht sich dergleichen? — Am meisten behagt uns, was Erfindung und formelle Abrundung betrifft, Nr. 3 »Mazurka«; auch finden sich hier am wenigsten Unreinheiten. Die Stücke sind übrigens sehr complicirt und schwierig auszuführen und werden schon deshalb wenig Liebhaber finden. Hoffen wir von Gade's Einfluss Besseres!

Leuchtenberg bewegt sich in seinen »Liedern ohne Worte« im reinsten Mendelssohn'schen Fahrwasser. Wir theilen hier blos die Anfänge der zwei ersten Melodien mit; das Uebrige kann sich der Leser beinahe selbst dazu denken.



Von Döring könnte man sagen, er gebe eine Fortsetzung Desjenigen, was Charles Mayer aus Mendelssohn benutzt und in's Triviale gezogen hat. Seine beiden Stücke gehen aus As-dur und begnügen sich eine Melodie aufzustellen, darunter einen Bass zu setzen, und die Mitte durch rhythmisch gebrochene Akkorde auszufüllen; ein Verfahren ebenso bequem wie für den sinnigen Spieler langweilig. Es ist wahrhaftig genug Ueberfluss an solchen Musikstücken vorhanden; eine noch weitere Vermehrung würde dem Wuchern von Unkraut gleichen, gegen welches einzuschreiten Pflicht wird, damit es nicht bessere und edlere Gewächse ersticke.

Mertke's »*Morceaux*« haben wir nicht zu Ende zu spielen vermocht. Diese alten Schnörkel, Trillerchen und Läufchen haben doch nicht nur keine Anziehungskraft mehr, sie widerstehen sogar wie eine Coquette, deren Reize längst verblüht.

Schliesslich wollen wir mit ein paar Worten Ehmant's gedenken. Seine 3 »*Danses humoristiques*« klingen ungefähr, als hätte sie der Autor in irgend einem Winkel des Gebirgs aufgeschrieben und gleich an den Verleger versandt. Ein spindeldürrer zweistimmiger Satz, zum Theil nach Gelehrsamkeit schmeckend, dann aber auch bis zum Unleidlichen übelklingend, — gleicht diese Musik auf ein Haar den spindeldürren Notenköpfen des Falter'schen Verlags, dem sie ihre Veröffentlichung verdankt. Ein solcher Clavierstyl ist uns lange nicht vorgekommen, und wenn wir nicht wüssten, dass Ehmant in dem hypermodernen Paris lebt, und nicht mit leiblichen Augen sähen, dass diese »humoristischen Tänze«, welche ebenso wenig Humor haben, wie sie wirklichen Tänzen gleichen, Stephen Heller gewidmet sind, glauben würden wir's nimmer. — Jedenfalls rathen wir Allen, die sie zu spielen versuchen wollen, das Pedal von Anfang bis zu Ende unablässig zu gebrauchen, sonst ist die Dürre nicht auszuhalten!

Berichte.

London. *F. P.* Obwohl sich das eigentliche und wichtigere Musikleben Londons erst in dem zweiten Jahresviertel concentrirt, bieten doch auch die Concerte der ersten Monate Stoff genug, um damit die Thätigkeit der geschäftigen Weltstadt in musikalischer Beziehung beurtheilen zu können.

Unter den aufgeführten Werken der sieben, seit Januar gegebenen, *monday-popular*-Concerte sei nur Mozart's Divertimento in B (Quartett und 2 Hörner) erwähnt, welches hier zum erstenmale gespielt wurde und von dem besonders das Andante gefiel. Es soll nach Angabe André's um 1777 componirt sein und ist in O. Jahn, Band I, Seite 710, Nr. 55 erwähnt. Im Ganzen sind die Programme dieser Concerte seither besser zusammengestellt, doch werden nach wie vor die bewährtesten neueren Compositionen ohne Gnade zurückgewiesen.

Das erste der zwei bis jetzt gegebenen philharmonischen Concerte, das auf Rossini's Geburtstag fiel (29. Febr.), brachte ihm zu Ehren zwei seiner Ouvertüren und einige Arien; ausserdem Mozart's Clavierconcert in D-moll, Beethoven's zweite und eine Manuscript-Symphonie von Cherubini, letztere eigens für diese Gesellschaft geschrieben. Nach zweimaliger Aufführung ruhte sie seitdem wohl 35 Jahre, ohne auch diesmal einen besonderen Eindruck zu machen. Das zweite Concert brachte Beethovens 8. Symphonie; Bennett's Clavierconcert Op. 1, mit dem der Componist 1835, damals 17 Jahre alt, in der *phil. soc.* zum erstenmale auftrat und damals zu grossen Hoffnungen berechtigte; ferner ein Concert von Beriot, gespielt von Vieuxtemps und seiner Zeit ebenfalls vom Componisten hier vorgetragen. Die Aufführung der Ferd. Cortez-Ouvertüre, die Beiziehung vierstimmiger Gesänge von den Mitgliedern der *Orpheus Glee Union,* so wie die früher erwähnten Ouvertüren und Arien von Rossini mögen deutschen Musikern sonderbar genug vorkommen. Neuere Compositionen sind auch hier fortwährend ausgeschlossen. Bei einer einzigen Probe-Vorbereitung für jedes Concert bliebe auch wirklich nicht die Zeit dazu.

Bedeutend mehr Regsamkeit entwickelt die *musical society,* im Jahre 1858 gegründet und von Mellon dirigirt. In diesen wenigen Jahren ihres Bestehens führte diese Gesellschaft die bedeutendsten Orchesterwerke der ersten Meister auf, so z. B. von Symphonien: Beethoven (Nr. 2—9), Mozart, Mendelssohn (3), Spohr, Schubert, Schumann; auch eine neue, mit Beifall aufgenommene von Silas (Op. 19), hier bei Cramer und Wood erschienen. Ferner Ouvertüren von Beethoven, Mendelssohn, Weber, Schumann (Genoveva, Manfred), Berlioz (Carneval); Doppelconcert in Es von Mozart (Hallé und Heller), Concert für 2 Violinen von Spohr (Gebrüder Holmes), Violinconcerte von Beethoven, Spohr, Joachim, abwechselnd von Vieuxtemps und Joachim vorgetragen. Im zweiten Concert d. J. wurde Schumann's Op. 52 (Ouv., Scherzo und Finale) warm aufgenommen und Vieuxtemps nahm für diesmal mit Spohr's Concert in G, Nr. 11, Abschied vom Publikum.

Es sei hier vorübergehend der Aufführung von drei sogenannten Monstre-Concerten erwähnt, als ein trauriges Zeichen, welcher Herabwürdigung die Tonkunst zuweilen ausgesetzt ist. Dergleichen Auswüchse bestehen meist aus 35—40 Nummern mit fast ebensoviel dazu gepressten Künstlern, die in 4—5 Stunden sämmtliche Nummern, meist von zweifelhaftem Werth, in keuchender Hast absingen und spielen. Es ist unbegreiflich, dass die hiesigen Journale gegen solche Attentate auf die Kunst und den gesunden Menschenverstand nicht mit aller Macht losdonnern.

Einen stets erfreulichen Eindruck machen die Concerte im Krystall-Palast. Schon die Programme zeigen, welch reger Geist dort herrscht. In neuerer Zeit hat sich nun auch daselbst unter Manns' Direktion ein Chor gebildet, wodurch es möglich

werden wird, die Programme in mancher Richtung noch vortheilhafter erweitern zu können. Von den Aufführungen einer erstaunlich grossen Zahl der besten Meisterwerke seit Beginn der Concertsaison (23. Jan.) seien hier nur einige erwähnt: Clavierconcerte von Mendelssohn in D-moll (Miss Zimmermann) und Op. 54 in A-moll von Schumann (Maria Wieck); Mendelssohn's erste Symphonie mit dem ursprünglich dazu componirten Menuet und Trio; Marsch, Andante, Gavotte und Chaconne aus »Alceste« von Gluck; Ouvertüre Op. 124 von Beethoven, »Braut von Messina« und »Genoveva« von Schumann, Concertouvertüre in B von Rubinstein; ein Theil der ersten Suite von Lachner; auch die früher erwähnte Symphonie von Silas wurde hier aufgeführt.

Der seit einer Reihe von Jahren bestehende Verein »*Leslie's Choir*« brachte in den zwei dieses Jahr gegebenen Concerten nebst verschiedenen Motetten, Madrigals, Anthems auch Mendelssohn's Chor »an die Künstler«, Mozart's »*ave verum*« (welches diesmal spurlos vorüberging!), einige Nummern einer Messe für Männerstimmen von Gounod, die besser weggeblieben wären, und die Motette »*Salve Regina*« von Hauptmann, welche mit Recht ausserordentlich gefiel und auch repetirt werden musste. Die Soli, mitunter die Chöre überwiegend, bildeten besonders im zweiten Concerte werthvolle Beigaben. Darunter Händel's Orgelconcert in B und 2 Nummern von Beethoven (Pauer), Arien aus »Jephtha« und »Immanuel« von Leslie (Sims Reeves), Arien aus »Samson« und der »Schöpfung« (Parepa).

In *Her Majesty's* Theater fand eine ganze Reihe von Faust-Vorstellungen in englischer Sprache statt. Anfangs April halten daselbst die Italiener ihren Einzug mit »Rigoletto«.

Die englische Oper im Coventgarden-Theater unter Harrison und Miss Pyne schloss am 19. März. Im Jahre 1857 unternommen, mit der Absicht die englische Oper zu heben, brachte die Direktion mit Mühe die achte Saison zu Ende. Miss Pyne war einer bessern Sache würdig; sie ist noch immer eine sehr schätzenswerthe Sängerin, die allabendlich beschäftigt war — eine Aufgabe, die man nicht jeder Sängerin zumuthen wird. Die Direktion (und dies gilt vorzugsweise von Harrison) richtete sich selbst zu Grunde, indem sie zäh an Wallace und Balfe hing; Harrison selbst theilte sich stets, trotz aller Stimmlosigkeit, die Hauptrollen zu — sein Gesang war oft genug mehr ein Krähen zu nennen. Von den in dieser Saison gegebenen Opern war »*the desert flower*« von Wallace erbärmlich und die nachfolgende Oper von Balfe noch schlechter, was aber nicht hinderte, sie als unvergleichlich dem Publikum anzupreisen und Abend um Abend trotzdem vor leeren Bänken herunterzuleiern. Das letzte Werk, eine komische Oper von Macfarren »*she stoops to conquer*« (nach Goldsmith's gleichnamigem hundert Jahre alten Lustspiel) so wie eine Operette »Fanchette« von Lewis gefielen besser und retteten vor gänzlichem Schiffbruch. In den letzten Abenden zogen noch die früher gegebenen Opern, Rose von Castilien, Maritana, Krondiamanten, Fra Diavolo und eine, in einen Akt zusammengezogene, uralte Oper »*the beggars opera*« (etwa um 1727 von Gay mehr zusammengestellt als componirt, und durch Jahrzehnte immer wieder mit Nachguss aufgefrischt) am theilnahmlosen Publikum vorüber.

Es hat sich nunmehr ein Comité gebildet, um die englische Oper nicht für immer fallen zu lassen. Bereits ist ein ansehnliches Kapital zusammengebracht und wurde mit Gye, dem Eigenthümer von Covent-Garden, wegen Ueberlassung des Theaters in den Herbst- und Wintermonaten ein vortheilhaftes Arrangement getroffen. Die Oper soll nun unter der neuen Direktion bereits künftigen Herbst beginnen.

In Exeter Hall, dem Sitz des Oratoriums, versammelte der Name Lind ein überaus zahlreiches und vornehmes Publikum im »Messias« — wie immer zu einem wohlthätigen Zweck. In denselben weiten Räumen gab der 1860 gegründete und von Mr. Martin dirigirte Verein »*national choral society*« ebenfalls den »Messias« und zweimal den »Elias«. Ob es dieser Gesellschaft gelingen wird, ihrer gesetzten und mächtigen Schwester je gleichzukommen, wird die Folge lehren; jedenfalls kann das Publikum nur dabei gewinnen. Diese, von Costa militärisch streng geleitete »*sacred harmonic society*« führte seit Januar folgende Werke, ebenfalls in Exeter Hall, auf: die Schöpfung, den Lobgesang und Stabat mater von Rossini (zweimal), Israel in Aegypten, Judas Maccabäus und Messias (letzteren als 32. Aufführung in der Charwoche). Es ist eine schwere Versündigung an den meisten vorgeführten Werken, die sich der Dirigent Costa erlaubt, indem er dieselben durch willkürliche Veränderung und Hinzufügung von lärmenden Instrumenten verbessern zu können glaubt. Ophicleide und Serpent spielen eine Hauptrolle und es scheint fast, dass das, was den meisten Lärm macht, auch für das Beste gehalten wird. Es sei dies hier für diesmal nur im Allgemeinen berührt. Unter den Solosängern hat es besonders mit dem Tenor seine liebe Noth. Ist Sims Reeves, der gefeierte Oratoriensänger, unpässlich (was sehr oft geschieht), so fällt einem Tenoristen zweiten Ranges die undankbare Aufgabe zu, denselben — meist plötzlich — zu ersetzen. Sopranisten sind abwechselnd die Damen Rudersdorff, Parepa, Lemmens-Sherrington; der Alt ist durch Mad. Sainton-Dolby besetzt — der Liebling der Engländer und der Schrecken fremder Ohren, denen es schwer wird, trotz dem verständigen Vortrag, sich an diese eigenthümlich unangenehm klingende Stimme zu gewöhnen. Die Bässe sind Weiss und Santley. Auf letztern Sänger haben die Engländer alle Ursache stolz zu sein, sein Vortrag ist stets edel und maassvoll, frei von aller Ziererei. Die Stimme ist voll Schmelz und sympathischen Klang und es dürfte ihr nur in den tieferen Tönen mehr Kraft zu wünschen sein. Nach Staudigl ist er der edelste Repräsentant des Elias. —

Die gestern (Charfreitag) abgehaltene Feier im Krystallpalast ist in ihrer Art so merkwürdig, dass man darüber allein einen Aufsatz liefern könnte. Es sei hier wenigstens erwähnt, dass über 53,000 Menschen im Mittelpunkt des Gebäudes versammelt waren, um den Solo's der Sänger (Reeves, Rudersdorff, Weiss etc.) zu lauschen, obwohl sie davon wenig und zum Theil gar nichts vernommen haben können. Im 100. Psalm von Luther, dem Abendlied von Tallis und der Volkshymne vereinigten sich Orchester, Chor, Orgel und die ungeheure Menschenmenge zu einem unbeschreiblich grossartigen Tongewoge. Natürlich fehlte es auch nicht an Gelegenheit, den Engländer in seiner Urwüchsigkeit zu belauschen und die Scenen, die vorfielen, waren gerade nicht dazu angethan, den Ernst der Feierlichkeit zu erhöhen.

Die Besprechung der bevorstehenden Eröffnung der beiden italiänischen Theater, die ersten Concerte der Union und *new philh. society*, endlich auch die Shakespeare-Feier, so weit die Tonkunst dabei betheiligt sein wird, werden voraussichtlich den nächstfolgenden Bericht ausfüllen.

Wien. ✕ In der Charwoche hat der Genius Seb. Bach's innerhalb des kurzen Zeitraums von drei Tagen zwei grosse Siege errungen. Das »Weihnachtsoratorium«, von der Singakademie unter der Leitung J. Brahms' (am Palmsonntag) aufgeführt, erfreute sich eines schönen Erfolgs. Von den vier producirten Theilen desselben (der dritte und fünfte fielen aus) wirkte insbesondere der zweite sehr anregend auf das zahlreich versammelte Auditorium. Die Soli sangen die Frauen Bochkoltz-Falconi und Flatz und die Herren Panzer und Opernsänger Dalfy. Der Chor hielt sich im Ganzen wacker, und die Singakademie darf diese Bachaufführung immerhin ihren gelun-

genen Productionen beizählen. Von ungleich grösserer Wirkung war die am Chardienstag Abends vom Musikverein unter Herbeck's Leitung zum ersten Mal vorgeführte Passionsmusik zu dem Evangelium Johannes. Die Soli befanden sich in den Händen der Herren Walter, Panzer und Mayerhofer, von welchen besonders der Erstgenannte, als Evangelist, in ausgezeichneter Weise sich hervorthat. Die Choräle und Chöre, vom Singverein kräftig und schwungvoll vorgetragen, fanden eine begeisterte Aufnahme, die sich allerdings nicht so sehr in lärmenden Manifestationen, als in der gespannten Aufmerksamkeit und Hingabe, mit welcher das massenhaft herbeigeströmte Publikum dem grossartigen Tonwerk von Anfang bis zu Ende folgte, auf das Unzweideutigste kundgab. Der Erfolg dieser Passionsmusik ist eine höchst erfreuliche Thatsache. Hoffentlich wird nun auch die Hmoll-Messe binnen kurzem an die Reihe kommen.

Derffel gab ein zweites, mit einem durchweg classischen Programm ausgestattetes Concert, in welchem er sich abermals als tüchtiger, intelligenter Künstler bewährte.

Der Pianist Bendel aus Prag producirte sich in seinem vierten Concert als schaffender Künstler mit einem symphonischen Concert (für Clavier und Orchester), einem Huldigungsmarsch (für Orchester), dem »Kyrie« aus einer Missa solemnis und ein paar Liedern, fand aber damit wenig Anklang. Von Originalität oder schöner, künstlerischer Gestaltung ist wenig darin zu finden, dagegen fehlt es nicht an Effekthascherei, »genialer« Zerrissenheit und Liszt-Wagner'schen Reminiscenzen. Nur das Kyrie und die Lieder sind selbständiger und in der Stimmführung flüssiger gehalten.

Das Operntheater eröffnete die italienische Saison mit Verdi's »*Un ballo in maschera*« und zwar mit glücklichem Erfolg. Das Sujet ist der Auber'schen »Ballnacht« vollständig nachgebildet; die Musik enthält einige hübsche Nummern und ist im Ganzen sorgfältiger gearbeitet und charakteristischer gehalten, als dies sonst bei Verdi der Fall zu sein pflegt. Auch muss mit Befriedigung die Thatsache hervorgehoben werden, dass in dieser Oper nicht ein einziger jener widerlichen Allegrosätze (Stretta) vorkommt, wie solche in allen seinen übrigen Opern auf die Arie (Cabaletta) folgen, und dass auch die Instrumentation, mit wenigen Ausnahmen, maassvoll behandelt ist. *) Die Männerpartien sind durch Graziani (Tenor) und Bartolini (Bariton) trefflich besetzt, unter den Frauen ragt nur die Volpini durch hübsche Stimme und ausgebildete Coloratur hervor; die Lotti della Santa (hier aus früherer Zeit her bekannt) hat in der Zwischenzeit an Stimme und Reinheit der Intonation eingebüsst, und die Altistin (Ciaschetti) ist in Spiel und Gesang eine ganz gewöhnliche Theatererscheinung. — Die »Rhein-Nixen« haben in der letzteren Zeit doch nicht mehr nach Wunsch gezogen, und was die Bestellung von zwei neuen Opern bei Offenbach anbelangt, so scheint dies ein leeres Gerücht gewesen zu sein; derzeit wenigstens hört man nichts mehr davon.

Nachrichten.

Das 41. Niederrheinische Musikfest findet in den Pfingsttagen zu Aachen statt. Festdirigent ist Franz Lachner und neben ihm fungirt noch Fr. Wüllner. Als Solisten sind gewonnen Frau Dustmann, Frl. Schreck, die Herren Gunz und Hill. Zur Aufführung kommt am ersten Tag: Belsazar von Händel (nach der Originalpartitur und mit Orgel), Emoll-Suite von Lachner. Am zweiten Tag: S. Bach's Magnificat, der 3. Akt aus Gluck's Armida, der 114. Psalm (8stimmig) von Mendelssohn, die 9. Symphonie von Beethoven. Das Programm des dritten Tags ist noch nicht festgesetzt.

Die Aufführungen des Vereins für classische Kirchenmusik in Stuttgart im Vereinsjahre 1863/64 waren folgende: Am Charfreitag den 3. April 1863, in der Stiftskirche: die grosse Passionsmusik nach dem Ev. Matthäi von S. Bach; am 22. Sept. 1863 in der Stiftskirche: die grosse Messe in D-dur von Beethoven; am 29. Sept. 1863 ebendas.: Wiederholung dieser Aufführung; am 24. Nov. 1863 in der Leonhardskirche: Phantasie (C-moll) für die Orgel von S. Bach; Choräle: »Herzlich lieb hab' ich dich« von Calvisius, »O Lamm Gottes« von Eccard, »Wachet auf« von Prätorius, »Ach wie weh ist meinem Herzen« von Prätorius, »Freut euch des Herrn« von Schütz, »Komm, heil'ger Geist, dein' Hülf' uns leist'«, von Stobäus, »Herzliebster Jesu« von Crüger, »Es ist genug« von Ahle, »Ich weiss, dass mein Erlöser lebt« von Joh. Michael Bach, »Gottlob es geht nunmehr zu Ende« von Seb. Bach; Lieder: »Mein' Augen schliess' ich jetzt« von Löwenstern, »Lasset uns den Herren preisen« von Schop, »Jesus neigt sein Haupt« von Franck, »Seelenbräutigam« von Drese; Arie: »Mein gläubiges Herze« von Seb. Bach; Choral: »Da Jesus an dem Kreuze stand« für die Orgel bearbeitet von Scheidt; am 10. Februar 1864 in der Leonhardskirche: Präludium und Fuge (D-dur) für die Orgel von S. Bach, »De profundis« von Clari, Quintett aus dem Oratorium »die Pilgrime« von Hasse, »Heilig« von C. Ph. Em. Bach, der 128. Psalm für 2 Solostimmen von Stadler, Misericordias Domini von Mozart, Terzett »Ave verum corpus« von Cherubini, Sonate (Nr. 5. D-dur) für die Orgel von Mendelssohn, Benedictus von Ferd. Hiller, der 118. Psalm von L. Stark. — Ausserdem war die Thätigkeit des Chors auch durch Mitwirkung bei Aufführungen ausserhalb des Vereins mehrfach in Anspruch genommen, nämlich: am Palmsonntag dem 29. März 1863 bei der Aufführung der Schöpfung von Haydn im Abonnementconcert, am Osterfeste den 5. April 1863 bei der Wiederholung dieser Aufführung, am 16. Juni 1863 bei dem von Prof. Dr. Faisst in der Stiftskirche gegebenen Concerte, am 18. October 1863 bei der kirchlichen Feier dieses Tages (Aufführung des »Hallelujah« aus Händel's Messias), am 3. November 1863 bei der Aufführung der 9. Symphonie von Beethoven im Abonnementconcert, am 27., 28., 29. Decbr. 1863 und am 2. Januar 1864 bei der Ausstellung der Transparentbilder im Königsbau, am 16. Febr. 1864 bei der Aufführung des Paulus von Mendelssohn im Abonnementconcert.

Der in Wien neugegründete »Evangelische Chorverein« (Chormeister: C. P. Grädener) hat am 25. Febr. in einer Privataufführung im grossen Zeichensaale des neuen evang. Schulgebäudes sein erstes Lebenszeichen gegeben. Das Programm bestand aus dem Choral »Ein' feste Burg« (nach Tucher), der Motette »des Staubes eitle Sorgen« von J. Haydn, dem Choral »O Welt ich muss dich lassen« (nach Tucher), dem Chor »Freuet euch alle« aus Graun's »Tod Jesu«, dem Duett »Wohin habt ihr ihn getragen« von Mendelssohn, einer Altarie aus »Ezio« von Händel, dem Choral »Lobe den Herren, den mächtigen«, dem 103. Psalm von E. F. Feska und zwei Chor-Liedern von Mendelssohn (Neujahrslied von Hebel und Hirtenlied von Uhland). Oeffentlich und seiner hauptsächlichen Bestimmung gemäss sang der »Chorverein« am Ostersonntag im Gottesdienst in der Gumpendorfer Kirche den Psalm von Feska. Der Verein zählt bis jetzt etwa 50 Singende.

Man schreibt uns aus Meiningen: Kürzlich fand hier ein Concert statt, welches der Concertmeister Herr Carl Müller dirigirt hat. Wie wir vernehmen, sollte das Dirigiren des Concerts eine Probe-Direction für Herrn Müller sein, da die Absicht vorliegt, im Fall einer Pensionirung des Concertmeisters Nohr — der zwar jetzt noch rüstig ist, aber im vorigen Herbste sein 50jähriges Jubiläum feierte und daher Anspruch auf Pensionirung hat —, Müller für die Besetzung dieser Stelle auszuersehen. Dadurch, dass eben der zweite, oder eigentlich Titular-Concertmeister dirigirte, war Concertmeister Nohr selbstverständlich dispensirt — Müller fehlte natürlich als Violinist auch — und einige Krankheitsfälle, die leider noch hinzukamen, reducirten die erste Violine bis auf 3 erste Violinisten. Damit hat man nun die Cdur-Symphonie von Schumann aufgeführt! Also ebensoviel Posaunen als erste Violinen!!! Von Schwung und Präcision haben wir nichts bemerkt, wie denn die ganze Ausführung unter der auch nicht sehr sichern Leitung einen nicht günstigen Eindruck machte, so dass von den wenigen Zuhörern, welche dies Probe-Concert besuchten, die meisten sehr bald verschwanden.

Im 6. »Productionsabend« der Tonkünstlergesellschaft in Dresden kam u. A. eine Suite für Streichinstrumente von E. H. Döring und Brahms' Clavierquartett in A-dur zur Aufführung. Nach C. Banck's Kritik im »Dresdner Journal« soll sich Döring an Bach und Händel anschliessen. »Mit der Zeit wird es Herrn Döring gelingen, selbst ältere Formen durch eigenen neuen Inhalt zu erweitern und frisch zu beleben.« Das Quartett von Brahms nennt Banck »eine klare, durchaus verständliche, melodiöse und interessant gearbeitete Composition«, doch sei der Componist »noch nicht zu der Reife gediehen, welche den sicher schaffenden Mannesgeist kennzeichnet.«

In Wien soll der Brunnen des Mozartplatzes mit einer Statue des Meisters geziert werden.

*) Vergl. übrigens den »Brief aus Messina« in Nr. 11. D. Red.

In einer Gesellschaft von Künstlern und Kennern in **Paris** wurde kürzlich ein neues Claviertrio von B. **Damcke** zur Aufführung gebracht und fand viel Beifall. Derselbe Componist hat früher ein erstes Trio, eine Sonate für Clavier und Violoncell und eine vierhändige Sonate veröffentlicht.

H. **Berlioz** hat seine Thätigkeit als Musikreferent des »Journal des Débats«, welche er so lange Zeit hindurch ausübte, definitiv aufgegeben. Sein Nachfolger ist M. d'Ortigue.

R. **Schumann's Phantasiestücke** für Pianoforte und Clarinette (ad lib. Violine oder Violoncell) Op. 73, dann die 4 **Duette** für Sopran und Tenor Op. 78, die fünf **Stücke im Volkston** für Violoncell (ad lib. Violine) und Pianoforte Op. 102, die sechs **Gesänge** Op. 107 und die **Mährchenbilder**, 4 Stücke für Pianoforte und Viola (ad lib. Violine) Op. 113 sind bei **Luckardt** in Cassel in »neuer durchgesehener Ausgabe« und hübscher Ausstattung erschienen.

In einem Concert des Musik-Instituts zu **Coblenz** wurde kürzlich Beethoven's 9. Symphonie aufgeführt. Auf dieselbe liess man Rossini's »*Stabat mater*« folgen, »*le joli Stabat*« wie der Berichterstatter einer Coblenzer Zeitung richtig bemerkt.

Weitere Musikaufführungen in der Charwoche (vgl. die Notiz der vorigen Nummer) waren: In **Gera** durch den Musikalischen Verein am Charfreitage »Die letzten Dinge« von Spohr. Am 19. März in **Barmen** unter Direction von A. Krause und unter Mitwirkung der Damen Rothenberger und Schreck, dann der Herren Gunz und Bletzlacher Bach's »Matthäuspassion.« Am Charfreitag in **Weissenfels** Vogt's »Auferweckung des Lazarus.«

Am 28. März gab ein Componist Herr **Enders** (geb. in Mainz) in **Paris** ein Concert, in welchem er mit grossem Erfolg ein Clavierconcert, eine Symphonie und ein Werk für Chöre und Orchester aufführte.

Kürzlich starb der grossherzogl. darmstädtische Hofkapellmeister **Schindelmeisser**, 52 Jahre alt.

Leipzig. Die öffentlichen »Hauptprüfungen« des **Conservatoriums** haben am 8. April mit dem »Solospiel« begonnen. Der Bericht folgt in der nächsten Nummer.

Zeitungsschau.

Ueber »die Freiheit der Theater« in Frankreich brachte die Niederrheinische M.-Ztg. in Nr. 10 einen Artikel, der viel Wahres enthält. Wir theilen hier die Schlusssätze des Aufsatzes mit.

»Die ganze vom gegenwärtigen Kaiser decretirte Theaterfreiheit läuft auf die **Theatergewerbe-Freiheit** hinaus und ist nichts als eine Concession an die Gewerbefreiheit überhaupt, welche für klug und zeitgemäss gehalten worden, da sie zu den Freiheits-Illusionen gehört, womit der liberale Imperialismus die Franzosen beglückt. Das einzige Gute daran dürfte die Abschaffung des ausschliesslichen Vorrechtes einzelner Bühnen für gewisse Gattungen dramatischer Werke sein; dass aber auch dieses Gute in Nachtheil umschlagen kann, haben wir oben angedeutet. Im Princip aber ist es gewiss ungerechtfertigt, das Geschäft der Theaterleitung mit dem Betriebe von anderen Gewerben auf eine und dieselbe Linie zu stellen. Die Gefahr liegt in dem Mangel an Bürgschaft, welche der Staat und das Gemeinwohl gegen die **Unfähigkeit** der Unternehmer hat, wenn Jedermann, der Lust und vielleicht Geld dazu hat, ein Theater errichten und ausbeuten kann. Ein Kunst-Institut, und vollends ein solches, wie das Theater, dessen Einfluss auf Bildung und Moralität so bedeutend ist, ist doch etwas Anderes, als ein Handwerk oder eine Fabrik. Liefert der ungeschickte Handwerker oder Fabrikant schlechte Waare, so schadet er doch nur sich selbst; ein unfähiger und gewissenloser Theater-Director kann aber für sich selbst sogar ein gutes pecuniäres Geschäft machen, während er der Kunst, dem Geschmack und der Sittlichkeit, mithin dem geistigen Gemeinwohl unendlich viel schadet. Warum soll der Staat, dessen erste Pflicht die Sorge für das Gemeinwohl ist, von den Leitern der so einflussreichen Wirksamkeit eines Theater-Instituts nicht eben so gut Bürgschaften ihrer Befähigung verlangen, wie er sie bei allen übrigen einflussreichen Stellungen der Staatsangehörigen verlangt? Unserer Ansicht nach thut ein Gesetz über die Regelung der **Beschränkung** der Concessions-Verleihung und eine weit strengere Handhabung desselben, als die darauf bezüglichen Vorschriften bis jetzt erfahren haben, weit mehr noth, als jene sogenannte Theaterfreiheit.«

— — — — — — — — — — — — — — — —

»So eben lesen wir in einem Pariser Blatte: »In Folge der neuen Theaterfreiheit hat sich hier eine Gesellschaft mit einem Capital von einer Million Francs gebildet, die gemeinschaftlich im Châtelet-, Gaîté- und Porte-St.-Martin-Theater ergiebige Kassenstücke zur Aufführung bringen will. Im Châtelet soll fortan vorzugsweise die *Féerie*, in der Gaîté das eigentliche Melodrama, in der Porte St. Martin das historische Drama und wo möglich das alte Repertoire cultivirt werden. Zur Vorbereitung der grossen Maschinenstücke, welche hier stets eine sehr werthvolle Zeit und Räumlichkeit in Anspruch nehmen, wird in Champigny bei Vincennes eine grosse Decorations- und Maschinenfabrik nebst einer vollständigen Bühne eingerichtet, wo die Ausstattung der neuen Stücke hergestellt, zusammengesetzt und probirt werden soll.« — Schöne Aussichten!«

Briefkasten der Redaction.

—r— Wir wünschen von Ihnen bald zu hören, wie es mit dem A. steht. — *—k.* Besten Dank. Antwort nächstens. — *G. N.* in *W.* Von dem Gefragten hat Nichts vorgelegen. — *V.* in *B.* Dank und glückliche Reise! — *K.* in *B.* Mit Dank erhalten, wird benutzt. — *S.* in *C.* Wollen Sie vielleicht die gewünschten Rubriken zur Ausfüllung übernehmen? — *B.* in *Z.* Wird gerne und nächstens benutzt, auch der Fortsetzung dankbar entgegengesehen. — *D.* in *B.* Die Ouvertüre könnte ich Ihnen schicken. Die Trio's sind nicht so bald aufzutreiben. Die Ps. mussten von hier aus besprochen werden, weil der Verl. sie nicht eingesendet hatte. — *S.* in *L.* Mit Dank erhalten und wird benutzt. — *N.* in *J.* Ist das Alles? — *—s.* Wir haben noch keine Antwort. — *E.* in *B.* Wie steht es mit dem 2. Bande der K.'schen Ausgabe? — ♂ in *M.* Wir wünschen bald von Ihnen etwas zu erfahren, namentlich über die A.'sche S. — *H.* in *W.* und *G.* in *B.* Besten Dank. — *Max Bruch* in? Wir bitten um Ihre Adresse.

[70]

Verlag von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

BEETHOVEN'S WERKE

Vollständige, kritisch durchgesehene, überall berechtigte Ausgabe.

Sonaten für das Pianoforte.

Nr.		Op.	Ngr.
1.	Fmoll.	Op. 2. Nr. 1.	12
2.	Adur.	- 2. - 2.	18
3.	Cdur.	- 2. - 3.	18
4.	Esdur.	- 7.	18
5.	Cmoll.	- 10. Nr. 1.	12
6.	Fdur.	- 10. - 2.	12
7.	Ddur.	- 10. - 3.	15
8.	Cmoll.	- 13. (pathétique).	15
9.	Edur.	- 14. Nr. 1.	12
10.	Gdur.	- 14. - 2.	15
11.	Bdur.	- 22.	21
12.	Asdur.	- 26.	15
13.	Esdur.	- 27. Nr. 1 (quasi fantasia)	12
14.	Cismoll.	- 27. - 2 (quasi fantasia)	12
15.	Ddur.	- 28.	15
16.	Gdur.	- 31. Nr. 1.	21
17.	Dmoll.	- 31. - 2.	18
18.	Esdur.	- 31. - 3.	18
19.	Gmoll.	- 49. - 1.	9
20.	Gdur.	- 49. - 2.	9
21.	Cdur.	- 53.	24
22.	Fdur.	- 54.	12
23.	Fmoll.	- 57.	21
24.	Fisdur.	- 78.	9
25.	Gdur.	- 79.	9
26.	Esdur.	- 81a.	15
27.	Emoll.	- 90.	12
28.	Adur.	- 101.	15
29.	Bdur.	- 106. (Hammerklavier)	33
30.	Edur.	- 109. (können vorläufig	15
31.	Asdur.	- 110. nicht einzeln ab-	15
32.	Cmoll.	- 111. gegeben werden.)	18
33.	Esdur.		9
34.	Fmoll.		9
35.	Ddur.		12
36.	Cdur.	(leicht)	6
37.	Gdur.	(2 leichte Sonaten) Nr. 1.	3
38.	Fdur.	(2 leichte Sonaten) - 2.	6

Complet, brochirt 15 Thlr.
—— eleg. gebunden 16 Thlr. 15 Ngr.

Variationen für das Pianoforte.

Nr.		Ngr.
1.	6 Variationen (Thème original). Op. 34 in F	12
2.	15 Variationen (mit Fuge). Op. 35 in Es	18
3.	6 Variationen. Op. 76 in D	9
4.	33 Veränderungen. Op. 120 in C	30
5.	9 Variationen (Marche de Dressler) in Cmoll	9
6.	9 Variationen (Quanto è bello l'amor contadino) in A	9
7.	6 Variationen (Nel cor più non mi sento) in G	9
8.	12 Variationen (Menuet à la Vigano) in C	12
9.	12 Variationen (russ. Tanz) in A	12
10.	8 — (Une fièvre brûlante) in C	9
11.	10 Variationen (La stessa, la stessissima) in B	12
12.	7 Variationen (Kind, willst du ruhig schlafen) in F	15
13.	8 Variationen (Tändeln und Scherzen) in F	9
14.	13 Variationen (Es war einmal ein alter Mann) in A	15
15.	6 Variationen (leicht) in G	9
16.	6 — (Schweizerlied) in F	3
17.	24 Variationen (Vieni amore) in D	15
18.	7 Variationen (God save the king) in C	9
19.	5 Variationen (Rule Britannia) in D	9
20.	32 Variationen in Cmoll	15
21.	8 — (Ich hab' ein kleines Hüttchen nur) in B	9

Complet, brochirt 5 Thlr. 24 Ngr.
—— eleg. gebunden 6 Thlr. 10 Ngr.

Kleinere Stücke für das Pianoforte.

Nr.		Ngr.
1.	7 Bagatellen Op. 33	18
2.	2 Präludien Op. 39	9
3.	Rondo Op. 51. Nr. 1 in C	3
4.	— Op. 51. Nr. 2 in G	12
5.	Phantasie Op. 77 in G moll	12
6.	Polonaise Op. 89 in C	9
7.	11 neue Bagatellen Op. 119	12
8.	6 Bagatellen Op. 126	15
9.	Rondo a Capriccio Op. 129 in G	12
10.	Andante in F	9
11.	Menuett in Es	3
12.	6 Menuette	9
13.	Präludium in F moll	3
14.	Rondo in A	6
15.	6 ländrische Tänze	6
16.	7 ländrische Tänze	6

Complet, brochirt 3 Thlr. 9 Ngr.
—— eleg. gebunden 3 Thlr. 25 Ngr.

Für Pianoforte und Violine.

Nr.			Op.	Thlr.	Ngr.
1.	Ddur.	Sonate.	Op. 12. Nr. 1	—	21
2.	Adur.	—	- 12. - 2	—	21
3.	Esdur.	—	- 12. - 3	—	24
4.	Amoll.	—	- 23.	—	21
5.	Fdur.	—	- 24.	—	27
6.	Adur.	—	- 30. Nr. 1	—	21
7.	Cmoll.	—	- 30. - 2	1	—
8.	Gdur.	—	- 30. - 3	—	24
9.	Adur.	—	- 47.	1	12
10.	Gdur.	—	- 96.	—	27
11.	Gdur.	Rondo		—	9
12.	Fdur.	12 Variationen (Se vuol ballare)		—	12

Complet, brochirt 8 Thlr. 21 Ngr.
—— eleg. gebunden 9 Thlr. 10 Ngr.

Für Pianoforte und Violoncell.

Nr.		Thlr.	Ngr.
1.	Sonate. Op. 5. Nr. 1 in F	1	3
2.	— - 5. - 2 in Gm.	1	3
3.	— - 69. in A	1	3
4.	— - 102. Nr. 1 in C	—	18
5.	— - 102. - 2 in D	—	21
6.	12 Variationen. (Judas Maccabäus) in G	—	18
7.	12 Variationen. (Ein Mädchen oder Weibchen.) Op. 66 in F	—	15
8.	7 Variationen. (Bei Männern welche Liebe fühlen) in Es	—	15

Complet, brochirt 5 Thlr. 12 Ngr.
—— eleg. gebunden 6 Thlr. 12 Ngr.

Für Pianoforte und Blasinstrumente.

Nr.		Ngr.
1.	Sonate. Op. 17 mit Horn in F	18
2.	6 var. Themen. Op. 105. Heft 1 für Pianoforte allein od. mit Flöte oder Violine	21
3.	6 var. Themen. Op. 105. Heft 2 dgl.	15
4.	10 var. Themen. - 107. - 1 -	12
5.	—— - 107. - 2 -	12
6.	—— - 107. - 3 -	18
7.	—— - 107. - 4 -	12
8.	—— - 107. - 5 -	12

Complet, brochirt 3 Thlr. 6 Ngr.
—— eleg. gebunden 4 Thlr.

Für Pianoforte zu 4 Händen.

Nr.		Ngr.
1.	Ddur. Sonate. Op. 6	9
2.	Cdur. Esdur. Ddur. 3 Märsche. Op. 45	12
3.	Cdur. Variationen üb. ein Thema vom Grafen Waldstein	12
4.	Ddur. 6 Variationen. Lied mit Veränderungen	9

Complet, brochirt 1 Thlr. 6 Ngr.
—— eleg. gebunden 1 Thlr. 24 Ngr.

Trios für Pianoforte, Violine und Violoncell.

Nr.		Thlr.	Ngr.
1.	Esdur. Trio. Op. 1. Nr. 1.	1	6
2.	Gdur. —— - 1. - 2.	1	12
3.	Cmoll. —— - 1. - 3.	1	3
4.	Ddur. —— - 70. - 1.	1	3
5.	Esdur. —— - 70. - 2.	1	12
6.	Bdur. —— - 97.	1	24
7.	Bdur. —— in einem Satze	—	12
8.	Esdur. ——	—	24
9.	Gdur. Variationen. Op. 121a.	—	24
10.	Esdur. 14 Variationen. Op. 44	—	21
11.	Bdur. Trio für Pianoforte, Clarinette od. Viol. u. Vcell. Op. 11	1	—
12.	Ddur. Trio f. Pfte., Violine und Vcell. nach d. Symphonie Op. 36	1	24
13.	Esdur. Trio für Pfte., Clar. od. Viol. u. Vcell. Op. 38 nach dem Septett Op. 20	1	24

Complet, brochirt 14 Thlr.
—— eleg. gebunden 15 Thlr. 20 Ngr.

Pianoforte-Quintett und -Quartette.

Nr.		Thlr.	Ngr.
1.	Quintett für Pianoforte, Oboe, Clarinette, Horn und Fagott. Op. 16 in Es	1	15
2.	3 Quartette f. Pianoforte, Violine, Bratsche und Violoncell. Nr. 1 in Es	1	—
3.	3 Quartette desgl. Nr. 2 in D	1	6
4.	— - - 3 in C	—	27
5.	Quartett f. Pianoforte, Violine, Bratsche und Violoncell nach dem Quintett Op. 16 in Es	1	15

Complet, brochirt 5 Thlr. 21 Ngr.
—— eleg. gebunden 6 Thlr. 20 Ngr.

Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Allgemeine
Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Selmar Bagge.

Leipzig, 20. April 1864. **Nr. 16.** Neue Folge. II. Jahrgang.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.
Preis: Jährlich 5 Thlr. 10 Ngr. Vierteljährliche Pränumeration 1 Thlr. 10 Ngr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr.
Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Die deutsche Oper in Hamburg zu Ende des 17. und Anfang des 18. Jahrhunderts.

Im Athenäum zu Hamburg gehaltene Vorlesung von A. v. Dommer.

(Schluss.)

Die Wirkung, welche diese Händel'schen Opern auf das Publikum machten, muss gross gewesen sein; der Gegensatz Händel'scher Kraft und Tiefe zur ewigen Galanterie und Anmuth Keiser's mag denn keine geringe Ueberraschung hervorgebracht haben. Nicht als ob diese ersten Opern Händel's bereits vollkommene Meisterwerke gewesen wären; dazu fehlte ihm die Erfahrung. Aber indem er einerseits von Keiser lernte, stand er andererseits schon hoch über ihm inbetreff der ganzen Art seines Genies und seiner Studien, und ebenso inbetreff der Höhe seines ganzen Kunststrebens und seiner sittlichen Tüchtigkeit. Seine kräftige, ursprüngliche Natur war der tiefsten und stärksten Leidenschaft fähig, während die Reinheit derselben, sowie die schon in jungen Jahren ihn kennzeichnende weise Mässigung und Ruhe, von vorneherein jede Ausschweifung und Uebertreibung ausschloss. Eben der tiefsten Gefühle fähig und sie doch zugleich beherrschend, vermochte er solche mit aller Naturwahrheit darzustellen, ohne in's Extrem zu verfallen, wie seine ursprünglich nicht so vollkräftig angelegten, ausserdem aber noch durch ihre galanten Tugenden etwas verblassten Genossen bei der Hamburger Bühne. Schon in den ersten Opern zeigt sich Händel's eminente Befähigung zur musikalischen Charakterzeichnung, welche auf der späteren Höhe ihrer Entwicklung unübertroffene Resultate ergab. Die ihm innewohnende, stets auf die höchsten Ziele gerichtete Idealität, wurzelte in dem kräftigen, gesunden Boden realer Anschauungen von dem wahren Gehalte aller Dinge, daher auch seine Fähigkeit, jeden Stoff seinem wahren Gehalte nach völlig objectiv zu erfassen und für das innerste Wesen desselben den stets zutreffenden musikalischen Ausdruck zu finden. Waren diese grossen Fähigkeiten Händel's, welche er später in ausserordentlicher Weise durch Vollendung der bedeutendsten musikalisch-dramatischen Tonform, des Oratoriums, bethätigte — waren diese Fähigkeiten Händel's zur Zeit seines Aufenthalts in Hamburg auch im Vergleich zur späteren Zeit noch unentwickelt, so reichte doch schon das, was davon bereits sich offenbarte, vollkommen hin, um in seinen Zuhörern die Ahnung zu erwecken, welch ein Stern der Tonkunst im Aufgehen begriffen sei. Aber bei aller Anregung, die Händel zu Hamburg in reichem Maasse empfing, hätte er seinen Culminationspunkt hier doch nimmer erreichen können. Er musste die Kunsteinflüsse mehrerer Nationen auf sich wirken lassen, um sein deutsches Wesen — ohne darum etwas davon aufzugeben — zu jener Universalität zu erweitern, welche wir an ihm bewundern. Händel's Kunst konnte nur unter Mitwirkung des Lebens vollkommen sich entfalten. Und so bewegt und glänzend sein Leben nach aussen hin auch gewesen ist — innerlich blieb er doch die stille in sich wirkende und schaffende Natur. Der ihm oft vorgeworfene hochfahrende und abweisende Sinn war nichts Anderes als das ganz natürliche Betragen eines Mannes, der mit höheren Dingen beschäftigt ist und keine Zeit noch Lust hat, anderen Leuten zum Zeitvertreib zu dienen. Der Zwiespalt in seinen jungen Jahren zwischen seinem Drange zur Kunst und den entgegengesetzten Wünschen der Aeltern; der Aufenthalt in Hamburg mit seinem geistig höchst regsamen aber ausgearteten Künstler- und Literatenleben voll Hass, Neid und anstössigster Zänkerei; die Reise nach Italien mit ihren Reizungen und Verlockungen höherer Art — alles das konnte Händel keinen Augenblick sich selbst untreu machen, sondern war nur Mittel, ihn stets mehr in sich selbst zu befestigen. Während seine Hamburger Collegen meist der galanten Zeitströmung, wie in ihrer Thätigkeit, so auch in der Lebensweise folgten, ermöglichte ihm seine natürliche haushälterische Sparsamkeit die Reise nach Italien aus eigenen Mitteln, wie er überhaupt niemals das harte Brod durch fesselnde Protection zugeworfener Unterstützungen genoss, und frei blieb vom frühzeitig einengenden Amte und der knechtenden Gunst der Höfe. Und doch zeigte sich seine Sparsamkeit frei von jedem Eigennutze; denn während er selbst nachher in England zu einer Zeit in nichts weniger als glänzender Lage sich befand, gab er Concerte zum Besten wohlthätiger Institute. Als er in England hoch zu steigen anfing, zitterten die kleinen Musikanten, er könnte ihnen die besten Stellen wegschnappen — ungeachtet seiner gerechten Ansprüche daran liess er es doch ruhig geschehen, dass unter andern Greene, den er scherzweise seinen Bälgetreter nannte, eine Stelle nach der andern eroberte. Ebenso ruhig lehnte er den Doctortitel ab, wodurch die Universität Oxford ihn auszuzeichnen vermeinte. Unserem heutigen Künstlerthume im Allgemeinen ist ein solcher Charakter wie Händel kaum verständlich; er war auch in seiner Zeit, gleich Bach, vereinzelt, und leuchtet

uns wie eine Sonne aus dem ihn umgebenden Opernspektakel und der Virtuosen- und Castratenwirthschaft entgegen. Hier eine klarere Anschauung von Händel's Künstlerschaft zu geben, wäre der Raum dieser Vorlesung zu enge. Deshalb müssen diese wenigen Züge hinreichen, wenigstens als hellere Reflexe im Gegensatze zu manchen Schatten, von denen das hier aufgerollte Bild unmöglich frei bleiben konnte. Seine Kunst ist auch heutigen Tages in Hamburg noch nicht ausgestorben, wie die Aufführungen seiner Werke daselbst beweisen. Und als die englische Nation im Jahre 1784 das Jubiläum der Geburt Händel's zu London durch eine viertägige Aufführung seiner Werke gefeiert hatte, da war Hamburg eine der ersten deutschen Städte, in denen Männer von Kunsteinsicht aufstanden, um das Andenken an diesen grossen Tonmeister auch seinem Vaterlande wieder in's Gedächtniss zurückzurufen. Einen Biographen, der seiner würdig ist, und wie ein Künstler ihn nur zu finden wünschen kann, hat er neuerdings in Fr. Chrysander gefunden.

Nach Aufführung des Nero beschränkte sich Händel still und bescheiden lediglich auf Stundengeben, ohne mit der Oper in nähere Berührung zu kommen. Er sah dem Spektakel ruhig zu, wahrscheinlich auch ohne Lust zu empfinden, mit den traurigen Machwerken der gegenwärtigen Poeten sich zu befassen. Keiser's Operndirection hatte indess mit Schluss des Jahres 1706 ein trübseliges Ende genommen. Ueberdies schien es denn doch, als ob seine künstlerische Unfehlbarkeit durch Händel's Musik etwas zweifelhaft geworden sei, denn der Geschmack war doch immerhin gebildet genug, um hinter letzterer etwas zu finden, das ganz anders aussah, als die bis dahin vernommenen »zärtlichen Singsachen«. Ein von Keiser um 1707 verfertigtes Singstück »der Carneval von Venedig«, eine erbärmliche Narrenposse in vier Sprachen: Italienisch, französisch, deutsch und plattdeutsch, hatte zwar ungeheuren Zulauf, aber man verachtete es bei alledem. Eine Aufforderung des neuen Opernpächters Sauerbrey zufolge schrieb daher Händel noch eine Oper, aus der aber eigentlich zwei wurden, Florinde und Daphne. Bei Aufführung derselben 1708 aber war er nicht mehr in Hamburg, sondern schon in Italien. Sein Andenken aber hielt man hoch in Ehren, und erinnerte sich seiner mit Sehnsucht, als es immer schwerer fiel, des weiteren Umsichgreifens der trivialen Posse und des äusserlichsten Spektakels sich zu erwehren. Man nahm Notiz von allem, was er auswärts that; von seinen Opern ist eine grosse Anzahl über die Hamburger Bühne gegangen. —

Im Jahre 1709 war Keiser aus seinem Asyl in Weissenfels wieder da und half sich durch eine Anzahl Opern, sowie auch durch eine Heirath mit der Tochter des Rathsmusikanten Oldenburg wieder auf. Es wurde schon erwähnt, dass seine Frau eine vortreffliche Sängerin war. Anfänglich trat sie nur in der Oper auf, sie war aber auch die erste Sängerin, welche in Hamburg in einer Kirche sich hören liess. Denn 1716 führte sie Mattheson als damaliger Cantor cathedralis auf den Chor im Dom, und sie wirkte in der Kirchenmusik mit, was bis dahin in Hamburg noch von keinem Frauenzimmer geschehen war. Abwechselnd war Keiser dann still und legte wiederum wacker Hand mit an — nicht um die Oper vom Niedergange zurückzuhalten, sondern um selbst mit ihr abwärts zu gehen, wie wir uns denn erinnern, dass er auch mit der anstössigsten Posse sich eingelassen hat. 1728 wurde er aber doch an Mattheson's Stelle Cantor cathedralis und Canonicus minor am Dom. So trefflich diese Titel übrigens auch klingen, reich wurde Niemand dabei, denn die Einkünfte beliefen sich etwa auf 24 Thaler jährlich. Dafür hatte man aber auch den Genuss, bei der Aufnahme knieend einen lateinischen Eid zu leisten, und ausserdem gab es Veranlassung zu so vielen Schreibereien, dass die Kosten dafür mehr betrugen, als das Amt brachte. Nichtsdestoweniger hat Keiser »viele ausbündige Oratorien« im Dom erschallen lassen. Ungefähr um 1737 aber wurde die Dommusik ganz eingestellt und erst nach einigen Jahren wieder aufgenommen. In den letzten Jahren seines Lebens zog Keiser sich ganz in die Stille zurück, ist auch 1739 in aller Stille gestorben und begraben. Das Publikum, dem er so viele Jahre gedient, freilich ohne auf Förderung seiner höheren Interessen bedacht gewesen zu sein, scheint seiner schönen Blüthezeit nicht lange sich erinnert, und ihn bald vergessen zu haben.

Obgleich der Verfall der Oper unter Sauerbrey und später unter dem Schwiegersohne Schott's, dem Hofrath Gumprecht, unabwendbar zu sein schien, versuchten 1722 doch noch einige vornehme Leute, als Graf Callenberg, die Gesandten v. Wich und Wedderkopp, Conferenzrath Ahlefeld und Herr Demercieres, die Oper wieder in einen verbesserten und prächtigen Stand zu setzen. Als Capellmeister und Componisten stellten sie Georg Philipp Telemann an, den letzten Tonkünstler von Bedeutung, der an der Hamburger Oper wirkte. Dieser Telemann war schon seit 1721 Director des Chores und Cantor zu St. Johanni, nachdem er Capellmeister in Sorau, Frankfurt und Eisenach gewesen war, in Leipzig und Berlin sich aufgehalten, sogar in Paris Anerkennung und Ehre gefunden und auch viel von französischem Geschmacke sich angeeignet hatte. Der Mann, die Oper in neuen Flor zu bringen, war er aber nicht. Zwar zeigte er sich unerschöpflich an Gedanken und schrieb mit grosser Leichtigkeit, sein Recitativ war vortrefflich und er verstand wirksam und geschickt zu instrumentiren. Aber seine Originalitätssucht verleitete ihn zur Unnatur, sein Hang zur Tonmalerei liess ihn häufig widersinnige Spielereien, die dem eigentlichen Affekte ganz entgegen waren, begehen. Schönheit und Fluss der Melodie gingen verloren über Gesuchtheit des Ausdrucks und Geschraubtheit der Declamation. Hauptsächlich verderblich war ihm seine unmässige Vielschreiberei; der Masse nach soll er ungefähr soviel wie Bach und Händel zusammen geschrieben haben. Unter seinen Werken finden sich 12 volle Jahrgänge Kirchencantaten, 44 Passionen, 33 Musiken zu Einführungen des Hamburger Bürgercapitäns, deren jede aus einer Sonate und einem Oratorium besteht. Ausserdem eine Anzahl Opern, eine grosse Masse Predigermusiken, Oratorien, Instrumentalcompositionen etc.

Schon seit den ersten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts war die alte deutsche Oper von den Höfen und aus den anderen Städten durch die immer weiter um sich greifende und nach und nach vollkommen die Herrschaft gewinnende italienische allmälig verdrängt worden; ihre letzte Spur verliert sich, nach Devrient's Angabe, um 1741 in Danzig, mit Aufführung der Atalanta. In Hamburg hat sie 60 Jahre bestanden und während dieser Zeit 15mal das Directorium gewechselt. Bis 1728 sind 217 neue Opern aufgeführt worden, darunter auch manche von auswärtigen italienischen Meistern, als Steffani, der um 1695 Capellmeister zu Hannover war, Pallavicini, Conti, Bononcini und Anderen. Unterbrechungen hatten die Vorstellungen nur selten erlitten; so wurde die Oper 1685 auf Beschluss der Bürgerschaft, der in der Stadt herrschenden bürgerlichen Unruhen wegen, eingestellt; 1687, als Hamburg belagert war, und 1713, als die Pest wüthete. Im Jahre 1738 hörte

sie ganz auf, 1740 kam die erste Italienertruppe nach Hamburg. Das Verzeichniss der Opern bis 1728 giebt Mattheson im Patrioten, und in dem auf der Hamburger Stadtbibliothek befindlichen Exemplar dieses Werks ist es von ihm selbst handschriftlich bis zum Schlusse der Oper fortgeführt. Man findet es auch in O. Lindner, Die erste stehende deutsche Oper, 1855.

Zur höheren Reife gelangen konnte die Oper in Hamburg noch nicht; dazu war sie noch zu jung. Aber reich an interessanten Erscheinungen im Einzelnen, sowie belehrend und anregend für die kommenden Zeiten im Grossen und Ganzen war diese Periode ihres brausenden und tobenden Jugendzeitalters. Noch mannigfache Wandlungen musste sie durchmachen, bevor sie in Gluck und Mozart einen Höhepunkt erreichte, über den unsere Gegenwart sie hinauszuführen noch nicht vermocht hat. Gelang es unsern deutschen und Hamburger Vorfahren um 1700 auch noch nicht sie zur Reife zu bringen, so sind es doch wiederum Deutsche gewesen, durch welche diese Kunstgattung auf die, so weit bis jetzt abzusehen, höchste Stufe der Vollkommenheit gelangt ist.

Werke über Instrumentation.

II.

F. A. Gevaert's Handbuch der Instrumentation. *(Traité général d'Instrumentation; exposé méthodique des principes de cet art dans leur application à l'orchestre, à la musique d'harmonie et des fanfares.* Gent bei Gevaert, Paris bei Katto.)

(Ausgehend von dem Bestreben, den Lesern d. Bl. auch über Werke Mittheilungen zu machen, die im Auslande erscheinen und daselbst Aufmerksamkeit erwecken, bringen wir hier in deutscher Uebersetzung eine Recension, welche in *»La Presse Musicale de Paris«* vom 29. October 1863 gestanden hatte und mit V. V. Wilder unterzeichnet war. Die Beurtheilung der Grundanschauungen überlassen wir vorläufig dem Leser. D. Red.)

Es giebt noch viele Leute, die überzeugt sind, keine Kunst lasse sich lehren und es heisse Zeit und Mühe vergeuden, sie lehren zu wollen. Leute dieser Art werden vielleicht auch die Nützlichkeit von Werken wie Gevaert's *»Traité d'Instrumentation«* bestreiten wollen. Hat man doch neulich auf dem wissenschaftlichen Congress zu Gent, also in einer Versammlung von gebildeten Männern, ernstlich die Frage aufgeworfen und debattirt, ob die Entwicklung der materiellen Hülfsmittel dem Fortschritte der Kunst nütze oder schade? Dieser Glaube an eine Unpersönlichkeit des Genies, welcher die menschliche Vernunft herabsetzt, um aus dem Künstler eine Art Gefäss zu machen, in das ein geheimnissvoller Gott seine Inspirationen niederlegt, beruht auf einem grossen Irrthum. Die Hypothese einer Kunst, welche in dem Maasse zurückgeht, als die ihr entsprechende Wissenschaft sich entwickelt und vorwärtsschreitet, würde in der Schöpfung alle Harmonie und Causalität zerstören. Es bedarf nur einiger Augenblicke des Nachdenkens, um zu erkennen, dass in der That nichts den wissenschaftlichen Fortschritten entschlüpfen kann, und dass die anscheinend von der Wissenschaft unabhängigsten Dinge doch immer auf einem Princip beruhen, welches nur die menschliche Vernunft ergründet. Es ist nicht unmöglicher, die Combinationen von Orchestereffekten zu lehren, als die Mischung der Farben auf der Malerpalette. Kunst und Wissenschaft sind zwei unzertrennliche Gefährten, welche sich gegenseitig Beistand leisten, und von denen keiner einen Schritt vorwärts thun kann, ohne dass der Andere ihm folge. Ohne die Wissenschaft müsste die Kunst bei jedem Künstler neu anfangen und ohne die Kunst wäre die Wissenschaft nur hohle Speculation.

Wir kommen zu Gevaert's Handbuch der Instrumentirung zurück. Es giebt wenig gute Bücher für den Unterricht; auf musikalischem Felde ist diese Wahrheit doppelt wahr. Wir besitzen allerdings ein bis zwei Werke über die Instrumentirung, aber sie sind weder vollständig noch passend für den Elementar-Unterricht. Das beste und verbreitetste dieser Werke, das von Berlioz nämlich, genügt nicht entfernt allen Anforderungen. Dies Buch ist keineswegs, wie sein Titel angiebt, ein Handbuch der Orchestration, es ist vielmehr ein Compromiss zwischen der Kritik und Pädagogik, worin man die gewöhnlichen Regeln vergeblich sucht, aber zur Entschädigung eine Menge ungewöhnlicher, ausnahmsweiser Effekte findet, für welche der Verfasser grosse Vorliebe hegt und die er mit Geist analysirt. Allein heisst es nicht die Sache umkehren und das Interesse des Lesers missachten, wenn man die Ausnahme für die Regel setzt? Gevaert hat sich gehütet, in diesen Fehler zu fallen. Er hat sich gegenwärtig gehalten, dass die ausnahmsweisen Combinationen die unmittelbaren Früchte des Genies sind, welche der Unterricht zwar einsammeln, aber nicht an die Stelle der Regeln setzen soll. Er hat die Regeln klar und präcis formulirt und ihnen dennoch hinreichenden Spielraum für das ungeduldige Genie gelassen. Jede Regel ist durch sorgfältig gewählte Beispiele erläutert. Gewöhnlich genügen einige Takte, um die orchestrale Behandlung eines ganzen Stückes klar zu machen, überdies werden junge, ernsthafter strebende Musiker gewiss einige Partituren stets zur Verfügung haben, aus welchen sie sich die Citate vervollständigen können. Gevaert hat die Beispiele so sehr abgekürzt, als die Klarheit es nur immer zuliess, dadurch vermochte er einen reichen Lehrstoff in beschränktem Raum unterzubringen und die Kosten eines Buchs zu vermindern, welches keineswegs für reiche Leser bestimmt ist.

Gevaert's *»Traité«* zerfällt in 2 Abtheilungen. Die erste enthält nebst einer gedrängten Geschichte des Orchesters die eigentlichen Monographien der gebräuchlichen Instrumente; wir finden hier die Angaben über deren Umfang, Mechanismus und Charakter vollständiger und methodischer als in allen bisher bekannten Handbüchern. Die zweite Abtheilung, gänzlich neu in ihrer Art, behandelt die verschiedenen Combinationen der Instrumente, die specielle Wirkung jeder Gruppe für sich und der verschiedenen combinirten Gruppen, endlich die Verwendung derselben für besondere charakteristische Zwecke, sei es in Bezug auf den Klang oder den Ausdruck. Diese Abtheilung enthält mehrere Capitel (z. B. über das Colorit), welche gründlich unterrichtend, zugleich ein Muster von Kritik sind, einen Anhang über die Methode, Partituren anzulegen, ältere Musikwerke zu lesen etc.

In Frankreich besitzen die Componisten häufig eine tiefe Kenntniss des Orchesters, sie verstehen vortrefflich die Verwendung jedes Instruments, nur das gebräuchlichste und reichste aller Instrumente, die menschliche Stimme, vernachlässigen sie wunderlicher Weise. Hierin ruht das Geheimniss der Ueberlegenheit der Italiener in der Vocalmusik. Der angehende Tondichter sollte seine Laufbahn mit dem Studium des Gesanges beginnen. Gevaert konnte in einem Handbuch der Orchestration nicht die Absicht haben, die Stimme vom Standpunkte des Sängers zu behandeln, allein er füllte eine fühlbare Lücke aus, indem er vom Standpunkt des Compositeurs ausführlich über die Behandlung der Singstimme spricht. Dieses

Thema bildet eines der interessantesten und lehrreichsten Capitel des Buches. Die 2. Abtheilung enthält überhaupt viele Partien, die Jeder, der sich mit Musik beschäftigt, lesen sollte, insbesondere Kritiker, die über musikalische Werke zu urtheilen haben.

Einer der entschiedensten und unbestreitbarsten Vorzüge von Gevaert's »*Traité d'Instrumentation*« ist, dass das Studium desselben einem sehr grossen Leserkreis zugänglich ist und in vieler Hinsicht mit der allgemeinen Bildung überhaupt zusammenhängt. Eine in Deutschland häufig mit Erfolg angewendete, in Frankreich aber neue typographische Einrichtung ist in diesem Werke versucht, und besteht darin, dass durch zwei verschiedene Gattungen von Lettern das Wesentliche und Wichtigste des Textes von allem blos Ausführenden und Erläuternden geschieden erscheint. (Also eine Disposition wie z. B. in Vischer's Aesthetik.) Diese Methode hat grosse Vortheile. Einmal macht sie das Buch zu einem geeigneten Führer auf jeder Stufe der musikalischen Instruction, sodann führt sie den Kunstnovizen bis zur letzten Ausbildung als Compositeur. Alles, was mit der grösseren Schriftgattung gedruckt ist (die Paragraphen), bildet ein zusammenhängendes und für das erste Studium ausreichendes Ganzes; daneben bieten aber kleiner gedruckte Ausführungen (die Anmerkungen) eine werthvolle Hülfe. Diese Einrichtung hat den grossen Vorzug, dass dem Leser, der ein gründliches und vollständiges Studium der Instrumentation beabsichtigt, sofort in die Augen springt, was dabei wirklich Hauptsache und wesentlich ist, und was Nebensache oder doch untergeordnet. Das Buch ist überdies sehr sorgfältig und gut ausgestattet, es bildet einen Band von etwa 250 Seiten und kostet nur 12 Francs. Die Werke von Berlioz und Kastner kosten Summen, welche sich nur sehr selten in der Kasse eines Conservatorium-Zöglings vorfinden. Der Styl Gevaert's, um auch davon zu reden, entspricht allen Anforderungen, die man in diesem Fall stellen kann. Er ist klar, präcis, leicht verständlich. Der Autor vergisst niemals, dass die Bildung junger Musiker selten eine sehr vorgerückte ist, er vermeidet jede Phrase, jeden Ausdruck, der dem letzten Schüler des Conservatoriums unverständlich wäre. Gevaert hat in gewissem Sinn eine neue Wissenschaft geschaffen, indem er zuerst alle zerstreuten, mitunter blos in der Praxis bekannten Lehren und Fingerzeige in systematischer Methode vereinigt und geordnet hat. Gevaert's Buch ist ein vollständiges Compendium, das mit gleichem Nutzen der Zögling studiren und der fertige Tonsetzer zu Rathe ziehen wird. Wer Gevaert's schwungvolle und ausgezeichnete Partituren kennt und seinen Aufsatz über die Entstehung der Oper gelesen hat (im ersten Bericht der »*Société des Compositeurs*«), wird von vorneherein der Ueberzeugung sein, dass er alle Eigenschaften besitze, die für ein solches Unternehmen erforderlich und in seinem »Handbuch der Instrumentirung« auch wirklich vereinigt sind.

Seb. Bach's Matthäuspassion in der Berliner Singakademie.

D. K. In dem tiefsinnigsten und poesiereichsten der Systeme, welche die unter dem Namen der Gnostiker bekannten Theosophen des 2. Jahrhunderts n. Chr. aufgestellt, in dem des Valentin, wird in eigener Anknüpfung an das Christenthum der Horos, das Princip der Harmonie, des Maasses in der Welt, mit dem Namen Stauros, Kreuz, bezeichnet. Das Kreuz stellt aus der gestaltlosen Fülle die Welt zur Harmonie wieder her und wird so zum Vermittler zwischen der unschönen Welt und dem ewig Schönen, der Gottheit, zwischen Materie und Form, Inhalt und Geist.

Merkwürdig klang diese tiefsinnige Deutung des christlichen Symbols in unserer Seele wieder, als wir (zum ersten Mal nach 6 Jahren) der Aufführung der Matthäuspassion beiwohnten, die die Singakademie unter Grell's Direction nach altem, durch Zelter begründeten Herkommen, am Charfreitag veranstaltete. Da hat der alte Sebastian die ganze Welt mit all ihren Bewegungen, Leid und Freude unter das Kreuz gestellt; und gleichmässig ergiesst sich das bittere Weh, das ungestüme Leid, »das durchdachte Elend«, wie Suso sagt, die heisse Angst, Herbigkeit und Sehnsucht, der Zorn der Liebe und der Zorn des Hasses, der ungelöste Widerspruch der Empfindungen im einzelnen Menschenherzen und im ganzen Weltlauf in das weitgespannte Maass Einer fluthenden Harmonie, die etwas Ewiges, Ueberweltliches, Göttliches an sich hat, und die, weil sie eben Harmonie ist, einen tiefen göttlichen Frieden im Gemüth des Hörers zurücklässt. Die moderne Musik hat sich, namentlich durch Schumann, dieses lange verschütteten Reichthums musikalischer Materie wieder bemächtigt. Aber sie hat den Stoff, Form und Gewand, ohne den Geist: darum bringt sie, selbst und gerade am meisten in der Schumann'schen Muse, tiefe innere Oede und Zerklüftung und eine nervöse Aufgeregtheit der schlimmsten Art dem, der sich ihr mit ganzer Seele hingiebt: sie hat Horos und Stauros, Kreuz und Ordnung, den Glauben und das Maass, die Gottheit und den Frieden zugleich verloren.*) Ihre Lyrik ist Weltschmerz — die Bach's Reue; ihre Elegie, Zerrissenheit: die Bach's Liebesklage; ihre harmonische Auflösung, Ermattung, die Bach's Versöhnung. Sie kommt nicht über das, oft verzerrte, Wogen und Treiben der Einzelseele: in Bach's Seele und Empfindung spiegelt sich die Welt.

Dies letztere war namentlich die unmittelbare Reflexion, die sich uns bei dem Mittel- und Culminationspunkt des Ganzen aufdrängte, bei dem Schlusschor des ersten Theils »O Welt bewein dein Sünde gross«. Mag die weiche, fliessende Form der Bewegung dieses Oceans von Chor ihren Grund in dem elegischen Charakter der ganzen Musik, speciell in dem »Beweinen« der ersten Strophe haben — (auch anderwärts verwendet der alte Herr eine grosse Sorgfalt auf die Malerei der rinnenden, fallenden Thränen; so schon in der Arie Nr. 10, wo die unablässig fallenden Tropfen durch das Staccato der Violinen gezeichnet werden; ferner im Recitative Nr. 18, wo eine gleichmässig fliessende Figur das unaufhörliche Rinnen malt; dann namentlich in den Figuren Arie 47 (Takt 5 und 7 und Wiederkehr); endlich in der Arie 61 und dem Schlusschor) — so widerstrebt die Grösse des Ganzen doch dem Beginnen, seinen Inhalt unter diesen geringfügigen Anlass bergen zu wollen: in der That, die ewige Harmonie des Weltlaufs, wie sie auf Christum zusammenstrebt, fluthet hier an uns vorüber. Dies wird namentlich dort klar, wo bei den Worten »bis sich die Zeit herdrange« der Bindung, Beugung und des rastlosen Zusammenströmens kein Ende ist und die widerstrebendsten Elemente in den gewaltigen Strudel hineingerissen werden, ohne Ruhe, aber mit klarer Beziehung auf das Ziel und klarer Ueberkleidung der weiten, reichen Grundharmonie. Wenn Horaz irgendwo sagt, es sei Zweck der Kunst, zu ergötzen und zu bessern: hier muss jeder, der Kunstempfindung hat, merken, dass das eine überaus armselige Bestimmung ist, dass vielmehr die Kunst Selbstzweck ist und völlige Hingabe des Geniessenden fordert. Das Gefühl des Ergötztwerdens, das Gefühl des blossen sittlichen Antriebs geht unter, der ganze Mensch geht unter in die strö-

*) Die Verantwortung dieses Satzes können wir nicht ohne Weiteres übernehmen und müssen die nähere Begründung unserem geehrten Referenten überlassen. D. Red.

mende Fluth, willenlos, bewusstlos, gehoben und getrieben, um erst am Ende sich wiederzufinden; jetzt freilich verklärt und geweiht und innerlich edler, aber in einer Weise, für die die Ausdrücke *delectare* und *prodesse* matte Schatten sind.

Von dem Höhenpunkt dieses Chores aus wird sich auch unseres Erachtens die Oekonomie des Ganzen am leichtesten überschauen lassen, sowohl nach vorn hin bis zur grandiosen Exposition im Einleitungschor, als gegen das Ende hin. Immer mannigfaltiger, verwickelter, massenhafter drängen sich die Scenen gegen die Mitte hin, um am Schlusse des ersten Theils jene höchste dramatisch-epische Steigerung der Lyrik zu erreichen, auf dieser Stufe auch noch die grössere Hälfte des zweiten Theils hindurch zu verharren, dann allmälig zu der elegischen Einfachheit des Anfangs zurückzukehren und endlich im Schlusschor ebenso breit, wuchtig und grossartig tief abzuschliessen, wie der introducirende begonnen hatte. Während in jenem Mittelchor das Weltgetriebe vorbeirauscht, ist es am Anfang und am Ende die Gemeinde der Gläubigen, die dort klagt im bittern Schmerz über den gegenwärtigen Beginn des Leidens, hier in der ruhigen Wehmuth über das beendete, in's Grab gesenkte; dort als der enge Kreis der Zioniten, hier als die ganze Kirche.

Und innerhalb dieser Oekonomie, welche Fülle und Mannigfaltigkeit der Empfindung und des Ausdrucks! Wie immer neu, in innerer fortschreitender Wandelung und Steigerung tritt die Klage und das Ringen ein, und hat doch fortwährend denselben Gegenstand. Nicht ein Mensch, ein Gott scheint hier mit überirdischem Reichthum zu schalten. Ist es nicht, wenn wir das einzige Duett Nr. 33 (So ist mein Jesus nun gefangen) hören, als wäre kein Ende der rieselnden Klage, die aus unerschöpflichem Born immer neu und in immer innigeren und herzlicheren Lauten hervorquillt. Wie wenig merkt man die Monotonie des Pikander'schen Textbuchs in der Musik; ja wie sind offenbare Geschmacklosigkeiten desselben (so schon die Fragen Wen? Wie? im ersten Chor, und Aehnliches in Nr. 33 und 70) durch die Kunst des Musikers zu ebensovielen Glanzpunkten geworden! Gar nicht zu reden von den im besten Sinne des Worts geistreichen Verknüpfungen, mit denen Bach's Hand in seiner sinnigen Art die schönen Strophen von Paul Gerhardt hie und da an den geeigneten Stellen hineingewebt hat — man sehe z. B. den wunderbaren Zusammenhang zwischen Nr. 15 und 16, 52 und 53. — Dazu kommt der wunderbar edle und keusche Gebrauch, den Bach von der Tonmalerei macht — nicht blos in den schon bezeichneten Stellen, wo ihm die Thränen in die Musik hineinrinnen, sondern auch sonst oft: das Zittern in Nr. 25; das heimliche Grauen des Abends in Nr. 74; die Angst des Herzens in der unbegreiflich schönen Schlussmodulation des Chorals Nr. 72: »wenn ich einmal soll scheiden«; die Geisselung Nr. 60; das Erdbeben Nr. 73; Blitz und Donner in Nr. 33ᵇ. Freilich kann ich gelegentlich dieses letzten Gemäldes die Bemerkung nicht unterdrücken, dass, was Grösse und Wucht der mehr äusserlichen Naturmalerei anlangt, Bach nicht so einzig hoch steht wie in der Darstellung des Seelenlebens; in diesem Punkt ist ihm Händel mindestens ebenbürtig. Und wenn etliche hiesige Kritiker in diesem Gewitter- und Höllenchor (»Sind Blitze, sind Donner«) die Blüthe des Ganzen zu sehen meinen, scheint es mir, dass sie in der Erkenntniss und Würdigung von Bach noch unterwegs sind und also nur ein Zeugniss von der Höhe ihres Verständnisses ablegen.

Was nun die hiesige Aufführung anlangt, so möchten zuerst einige Ausstellungen über Dinge zu machen sein, die den wohlthätigen Eindruck des Ganzen beeinträchtigten, für die aber nicht zunächst Dirigent und Chor, sondern Umstände besonderer Art verantwortlich zu machen sind. Um nicht die Dauer der Aufführung gar zu sehr auszudehnen, sind ab und zu schon in dem von Zelter edirten und bevorworteten, auch jetzt noch gebrauchten, Textbuch*) Auslassungen vorgenommen, welche den, der das Ganze kennt, schmerzlich berühren. Es fallen darunter ausser mehreren Chorälen einige der schönsten Arien (Nr. 11, 12, 18, 19, 28, 29, 40, 41, 51, 74 u. a.); und gerade solche, die uns neuerdings durch die Franz'sche Bearbeitung besonders nahe gerückt und lieb geworden sind. Damit hängt der Uebelstand zusammen, dass eine lästige Häufung der Recitative entsteht. Ich meine, dass eher bei diesen, die das Ohr zu ermüden an sich mehr geeignet sind, ein Mehreres zu Gunsten der Arien hätte gestrichen werden können, wenn einmal gestrichen werden musste. — Demselben Grunde der Zeitersparniss mag wohl eine namentlich im ersten Theil auffällige Beschleunigung der Tempi entsprungen sein, die in einigen Arien, wo die Sängerinnen im richtigen Gefühl der unziemlichen Hast hinter der Instrumentalbegleitung zurückblieben, recht störend wirkte, und z. B. bei der Einsetzung des Abendmahls zwar der Begleitung ihr mystisches Halbdunkel nicht rauben konnte, aber der einfachen und erhabenen Feierlichkeit wesentlich Eintrag that. Zu diesen den Eindruck des Ganzen störenden Uebelständen trat der dürre Klang eines Flügels, dem die Recitativbegleitung des Evangelisten und die Grundbasspartie übertragen war.

Dagegen zeigten die Leistungen des Chors im Ganzen wie im Einzelnen nicht nur die genaue Bekanntschaft mit der Musik, die wir von einem Institut erwarten mussten, das nun seit Decennien jedes Jahr dieses selbe Kleinod deutscher Musik zu Gehör bringt, sondern auch die unablässig erneute Feile eines unermüdlichen Dirigenten. Namentlich muss auf den geeigneten Vortrag der Choräle, die bei aller scheinbaren Einfachheit und gerade wegen derselben doch den Probirstein des Studiums bieten, eine nicht genug zu preisende Mühe verwandt sein. Die letzte Choralstrophe »Wenn ich einmal soll scheiden« konnte unseres Bedünkens gar nicht schöner gesungen werden.

Von den Solisten ist namentlich die treffliche Leistung Seiffert's (Solosängers vom Domchor) zu rühmen, der sich in die Partie des Evangelisten mit einer Innigkeit und Hingabe des Verständnisses hineingelebt hat, die uns lebhaft an die wundervolle Leistung der J. Lind im Messias (Halle 1856) erinnerte. Es ist wunderbar, wie bei solcher Auffassung die kleinen Schnörkel des Satzes, die wir beim Ueberfliegen der Partitur als Schutt oder Zopf zu übersehen uns nur zu geneigt finden, sich in glänzende Juwelen verwandeln. Den andern Solisten des Recitativs klebte ein wenig zu viel Materie an. Allerdings gehört ein grosser Idealismus und eine sehr hohe Feinheit des Gemüthlebens dazu, in die Partie namentlich des Jesus sich hineinzuleben. Die jungen Damen, in deren Händen die Sopran- und Alt-Arien sich befanden, verdienten ihres guten Willens wegen Anerkennung. Vortrefflich aber war das Solo der Oboe in Nr. 26, das der Flöte in der reizenden Arie Nr. 58, deren Anfangsworte (»Aus Liebe«) den alten Sebastian, wie uns bedünkt, veranlasst haben mögen, in ihr eine musikalische Spiegelung der seit der Astrée des Chevalier d'Urfée in Deutschland heimisch gewordenen Schäferpoesie zu schreiben; und namentlich das Violinsolo in dem herrlichen Stück Nr. 47, das man so muss haben begleiten hören, um es für die schönste Arie zu erklären, die je ist geschrieben worden.

Das Publikum machte der Stadt Ehre. Obgleich der grosse Saal überfüllt und die Hitze drückend war, war doch die viertehalb Stunden der Aufführung hindurch und bis zum Schluss kaum eine leichte Störung oder sichtbare Ungeduld zu bemerken.

*) Am Schluss dieser Vorrede ist es für uns sehr ergötzlich zu lesen, wie Zelter vor seinen Zeitgenossen die Auffrischung dieser alten Musik und ihres alterthümlichen Textes zu rechtfertigen suchte, damit nämlich, dass »ihr Inhalt die Gewissheit des Daseins (!) und der Unsterblichkeit zum Zweck habe«.



Berichte.

Köln. *S.* Hier hatte man am Palmsonntag wieder die Matthäus-Passion S. Bach's. Es war die fünfte, mit Orgel die zweite Aufführung. Wenn nun selbst die eingeborene, gern in Superlativen redende Kritik an der diesmaligen Aufführung auszusetzen hat, so wird man von dem eigens dazu hergereisten Kunstfreunde einen vollen Lobgesang mit »Alaaf Köln« nicht erwarten dürfen. Wir unterscheiden. »Im Ganzen genommen gut« waren die Solopartien, besetzt durch die Herren Hill aus Frankfurt und Otto aus Berlin, Frl. Schreck aus Bonn und Frl. Rempel aus Hamm. Herr Hill war in seiner Partie nach Auffassung und Vortrag ganz vorzüglich, Einzelnes, wie die Einsetzungsworte, die Scene am Oelberg und das ariose Recitativ »Am Abend, da es kühle war«, ist von Stockhausen kaum besser zu denken. Auch Frl. Schreck, die berühmte rheinische Altistin, der hier einmal der gesanglich dankbarste Theil zugefallen, sang besonders die von der Solo-Violine (v. Königslöw) so reizend umspielte Arie »Erbarme dich« und das »Ach Golgatha« überaus schön und edel, was um so höher zu schätzen, als sie eben für die plötzlich unpässlich gewordene Frl. Götze aus Leipzig eingetreten war. Herr Otto declamirte den Evangelisten mit feinem Verständnisse; reicheren Tonaufwand, schärfere Individualisirung verlangt oder verträgt gar diese Partie nicht. Die Sopranistin genügte als Debütantin für ihre nach der gewöhnlichen Anordnung wenig hervortretende Aufgabe vollkommen.

Anders das Orchester, das wie aus der Spieldose ging, so matt und ohne Ausdruck, anders der Chor, der mit guten und wohlgezogenen Stimmen recht schlaff und kleinmüthig sang. »Sind Blitze, sind Donner« ging ohne ein Zeichen des Eindrucks, wie unbemerkt vorüber. Es waren, wie in manch modernem Palestrina-Sange, die Noten, die Einsätze, nicht die Musik. Bach verlangt hier ein kräftigeres Aussichherausgehen, wie in den kleinen Chorsätzchen der Evangeliumsworte selbst ein rascheres, präciseres Eingreifen, überall aber mehr Leben und Ausdruck, unmittelbare, frische, ungezierte Empfindung. Das Werk hat schon an sich einen so sanften, mildfrommen Charakter, dass man von sich nichts weiter hinzuthun darf. Die hohe, einfache Grösse des Werkes stellte die diesmalige Kölner Aufführung nicht dar. Unter ernsteren Kunstfreunden war es die allgemeine Stimme, dass, nach schwach und unlustig besuchten Proben, die diesjährige Aufführung keine passionirten Anhänger der Passion habe gewinnen können.

Bremen. ∾ Eine erste Aufführung der grossen Messe (*Missa solemnis*, D-dur) von Beethoven ist von den musikalischen Kreisen einer Stadt jedenfalls als ein Ereigniss zu begrüssen. Es wird dadurch, abgesehen von dem Genuss, welchen das Werk selbst bietet, nicht nur der Beweis geliefert, dass die disponiblen Gesangskräfte sich vor keiner Aufgabe zu scheuen haben, da wohl kein anderes Werk so enorme Anforderungen an die Ausführenden macht, sondern auch das Publikum wird als hinlänglich vorbereitet betrachtet, dem grossen Meister auf seinen absonderlichsten, zuweilen geradezu unzugänglich erscheinenden Wegen folgen zu können. Der Erfolg des Werkes zeigte, dass man den richtigen Augenblick abgewartet und also die Verspätung, anderen Städten gegenüber, nicht zu beklagen hat. Die wiederholte Vorführung der 9. Symphonie, sowie die vielfachen Wiederholungen der übrigen grösseren Werke des Meisters mögen die Einführung dieser Messe wohl wesentlich erleichtert haben. Die Ausführung von Seiten der Singakademie, unter Leitung des Herrn Musikdirector Reinthaler (am Charfreitag in der St. Petri-Domkirche), ist als eine wohl gelungene zu bezeichnen. Die Schwierigkeiten waren überwunden und es wurde Alles, einige kleine Versehen abgerechnet, sicher und mit anerkennenswerther Reinheit ausgeführt. Nicht verschweigen können wir jedoch, dass das Orchester, dem Chor gegenüber, in vielen Fällen zu mächtig auftrat. Beethoven hat hier das Orchester sehr reich bedacht und meistens selbständig hingestellt, wodurch der Chor nicht nur nicht unterstützt, sondern leicht gedeckt wird. Wendet das Orchester nun wirklich alle Kraft auf, wie es allerdings durch die Bezeichnung *ff* vielleicht vorgeschrieben ist, so kann der Eintritt einer einzelnen Chorstimme, besonders wenn sich derselbe in den unteren Lagen bewegt, auch bei grösster Anstrengung der Sänger nicht deutlich hervortreten. Sogar der volle Chor kann nur in den höheren Lagen sein Recht behaupten, besonders, wenn auch die Orgel mit volltönenden Registern eingreift. Die zarteren Partien kamen dagegen vollkommen zur Geltung und brachten eine ergreifende Wirkung hervor. Besonders hervorzuheben ist hier das Benedictus. Das darin vorkommende Violinsolo wurde von Herrn Concertmeister Böttjer in sehr anerkennenswerther Weise vorgetragen. Als Ausführende der Gesangssoli waren angekündigt: Fräul. Eicke, Herr Bletzacher, kgl. Hofopernsänger aus Hannover, und Herr Robert Wiedemann aus Leipzig. Frl. Eicke sowohl, als Herrn Wiedemann hatten wir schon früher Gelegenheit zu hören. Es freut uns berichten zu können, dass sie auch dieser Aufgabe gewachsen waren. In Herrn Bletzacher lernten wir einen vortrefflichen Basssänger kennen, welcher mit dem Besitz bedeutender Mittel eine gute Schule verbindet. Die Leistung desselben würde jedoch an künstlerischer Bedeutung wesentlich gewonnen haben, wenn er sich im Ensemble etwas hätte mässigen wollen. Zu bemerken ist hier noch, dass sich die Altpartie in kunstfreundlichen Händen befand und in künstlerischer Weise ausgeführt wurde.

Leipzig. *E.* Erste Hauptprüfung des Conservatoriums. Wir fühlen uns beim Anhören einer derartigen Prüfungs-Production nicht veranlasst, denselben Maassstab anzulegen, den wir bei erfahrenen Künstlern anlegen würden. Auch betrachten wir solche »Prüfungen« nicht als ausreichendes Zeugniss für die Verdienstlichkeit des Systems, welches an der hiesigen Musikschule befolgt wird. Die zukünftige Laufbahn der Zöglinge muss es sein, welche dieses Zeugniss ausstellt. Bemühen sie sich, nachdem sie die Anstalt verlassen haben, in den ihrer Wirksamkeit eröffneten Kreisen die Sache der Kunst zu fördern, hangen sie weder ausschliesslich und eigensinnig dem Alten an, noch verlieren sie sich schnell und unbesonnen auf den unergründeten Wegen des Neuen, vermeiden sie alle Einseitigkeit und bedenken, dass sie Verbreiter der vollen Kunstwahrheit sein sollen, vereinigen sie das ideale Vorwärtsdrängen des Künstlers mit dem moralischen Ernst des Mannes, — dann können wir hieraus auch die Ueberzeugung schöpfen, dass die Schule ihre Schuldigkeit gethan hat. Und dass das Letztere der Fall, darüber belehrt uns die Erfahrung, da wir Gelegenheit hatten, die erfolgreiche und ehrenvolle Laufbahn vieler Zöglinge zu beobachten, deren gewonnene Ehren ein gutes Licht auf die Lehrer zurückwerfen.

Ebensowenig möchten wir unsere Meinung über die Fähigkeiten der Zöglinge blos von den öffentlichen Prüfungen ableiten. Aufregung, Befangenheit und viele andere störende Einflüsse mögen leicht kleine Unfälle und Unebenheiten verursachen, und wir unsererseits besitzen, auch wenn eine Production noch so vortrefflich ist, nicht die Mittel zu erfahren, ob der Zögling auch andere Stücke ebenso gut spielt, ob sein Prüfungsstück nicht »eingelernt« war. In beiden Fällen sind wir nicht berechtigt, Hoffnungen von der Production abzuleiten. Aber die »Wöchentlichen Abendunterhaltungen« des Conservatoriums bieten genügende Gelegenheit, uns eine Meinung zu bilden, die uns selbst Beruhigung einflösst und berechtigt erscheint; die

wenigen Bemerkungen, die wir hier zu machen gedenken, haben demnach eine breitere Grundlage, als die Aufführung dieses Abends allein.

Die Violine war vertreten durch die Herren Salomo Fröhlich aus Posen (Concert von David in D-moll, erster Satz), Georg Hänflein aus Breslau (Concert von Spohr in E-moll, erster Satz), Rudolph Vietzen aus Glückstadt (Concert von David, Andante und Rondo) und Carl Jung aus Bettenhausen (Concert von Mendelssohn, Andante und Finale). Herr Fröhlich, den wir uns nicht erinnern früher gehört zu haben, ist in seinem Spiel noch zu wenig entwickelt, um uns eine bestimmte Meinung über dasselbe zu erlauben; aber wir denken, es steckt etwas in ihm, das Zeit und Studium an den Tag bringen wird. Herr Hänflein, der seit vorigem Jahr entschiedene Fortschritte gemacht hat, ist noch ein sehr junger Mann und verspricht wirklich Vortreffliches; es zeigt sich in seinem Spiel Geist und Styl, welche sein Talent als über der gewöhnlichen Stufe stehend erscheinen lassen. Herr Vietzen entwickelte unter allen Spielern die grösste technische Fertigkeit; auch sein Vortrag ist gut. Herr Jung ist einer von den Spielern, die Vertrauen einflössen; man hört neben dem guten Geiger den guten Musiker heraus; zu wünschen wäre hauptsächlich etwas mehr Feuer.

Der Gesang war nur durch eine Dame vertreten: Frl. Johanna Klingenberg aus Görlitz. Dieser Kunstzweig befand sich am Conservatorium eine lange Zeit auf einem recht niedern Stand. Wo der Fehler zu suchen ist, darüber haben wir nicht zu entscheiden. Fräul. Klingenberg sang die grosse Scene aus dem »Freischütz«; ihre Stimme klingt in den mittlern und tiefern Lagen gut, aber in den höhern erscheint sie angegriffen. Das Fräulein würde gut thun zu bedenken, dass übertriebene Stärke nicht das rechte Mittel ist, um Leidenschaft auszudrücken.

Herr Rudolph Hennig aus Güstrow, Violoncellist, spielte ein Solo von Goltermann. Er verdient für Vortrag und technische Ausführung das grösste Lob.

Am Clavier liessen sich hören Frl. Georgiana Weil aus London (Concert von Mendelssohn in D-moll, Adagio und Finale), Herr Christian Padel aus Christiansfeld in Schleswig (Concert von Schumann, Andante und Finale), Herr Wilhelm Leipholz aus Boston (Concertstück von Weber) und Herr Carlyle Petersilea aus Boston (Concert von Chopin in F-moll, Adagio und Finale). Fräul. Weil hat ein brillantes Spiel und eine ausgezeichnete Technik; aber sie sollte sich von einer gewissen Trockenheit der Auffassung und einer zeitweiligen Härte des Anschlags befreien. Wo so viel gute Eigenschaften vorhanden sind, machen sich solche Fehler um so fühlbarer. Hr. Padel hatte eine sehr schwierige Aufgabe übernommen, und dass er sie in mehr als achtungswerther Weise löste, verdient alles Lob. Er scheint ein vorzüglicher Musiker zu sein, muss sich aber davor hüten, sich zu sehr den Verlockungen der romantischen Schule zu überlassen. Hr. Leipholz verspricht Gutes; musikalisches Gefühl und reine Technik sind in seinem Spiel vereinigt. Herr Petersilea war der Beste unter den Clavierspielern; seine Klarheit in der Ausführung und seine technische Gewandtheit sind bemerkenswerth, und wir zweifeln nicht, dass er sich einen Namen machen wird; aber ehe man ihn einen wirklich bedeutenden Clavierspieler nennen kann, muss er sein musikalisches Gefühl mehr entwickeln, ohne welches selbst die Bravour eines Liszt keinen dauernden Eindruck machen würde.

Es hätte in die Gleichförmigkeit des Programms, welches lauter Concerte enthielt, mehr Abwechselung gebracht, wenn einige der Spieler aufgemuntert worden wären, Solostücke (ohne Begleitung) vorzutragen, eine der grossen Bach'schen Suiten zum Beispiel. Die Musik dieser Art ist wohl nicht so anziehend für das grosse Publikum (um das es sich auch hier nicht handeln kann), sie giebt aber ebenso viel Gelegenheit, wahre technische Fertigkeit und geistige Anlagen zu bewähren, als irgend ein Concert. Ein Spieler, der alle Stimmen einer Bach'schen Composition klar und vollkommen vorführen kann, braucht keine grossen Schwierigkeiten mehr zu fürchten.

Das Accompagnement wurde in der gewohnten Weise ausgeführt: Das Streichquartett von den Professoren und Zöglingen, die Blasinstrumente auf einem (zweiten) Clavier. Der Mangel des so unentbehrlichen orchestralen Contrastes bringt Monotonie hervor und setzt den Solospieler unangenehmen Vergleichen aus. Wir wissen, dass es während der Messe schwer ist, ein vollständiges Orchester zu beschaffen. Aber ist es unmöglich? — Zu Zeiten war in der Streichinstrument-Begleitung ein grosser Mangel an Ruhe und Zartheit auffallend, für welchen wir die Zöglinge verantwortlich halten müssen. Doch wollen wir dies lieber dem Mangel an Zeit für genügende Proben zuschreiben, als den Gedanken aufkommen lassen, es sei einer sonst sehr tadelnswerthen Gleichgültigkeit gegen den Erfolg ihrer Mitschüler beizumessen.

Nachrichten.

In den 10 Kölner Gürzenich-Concerten und dem Dombau-Festconcert am 16. October 1863 kamen folgende Werke zur Aufführung: 1. Symphonien und andere grössere Orchesterwerke: Haydn G-dur, Mozart C-dur, Beethoven C-moll, A-dur und D-moll, Gade Nr. 6, Schumann Nr. 2, Lachner, Suite D-moll, F. Hiller, Morgenmusik (6 Sätze, neu). — 2. Ouvertüren: Gluck, Iphigenie; Beethoven, Coriolan und Op. 124; Cherubini, Lodoiska; Méhul, Joseph; Weber, Oberon; Spohr, Jessonda; Mendelssohn, schöne Melusine; Rietz A-dur; Bargiel, Prometheus (neu). — 3. Oratorien, Chöre u. dgl.: S. Bach, Matthäus-Passion, Cantate »Liebster Gott«; Händel, Messias, dritter Theil des Salomon; Gluck, Scenen aus Iphigenie; Beethoven, Christus am Oelberg, *Sanctus* und *Benedictus* aus der grossen Messe; Selneccer, »Hilf Herr«; Donati, *Vilanella neapoletana*; Mozart, *Ave verum*; Mendelssohn, Walpurgisnacht und 114. Psalm; Max Bruch, die Flucht der heiligen Familie (neu). — 4. Arien mit oder ohne Chor u. a. Gesangstücke: Händel, aus Judas Maccabäus (Frau Harriers-Wippern); Gluck, aus Iphigenie (Herr J. Stockhausen); Cherubini, Terzett aus Medea; Rossini, Cavatine aus Semiramis (Fräul. Jenny Meyer); Meyerbeer, Busslied, neu (Herr Max Stägemann); Mendelssohn, aus Elias (Frau Knöpges-Saart), Sopran-Hymne mit Chor (ebenso), Alt-Hymne mit Chor; F. Hiller, aus Saul (Fräul. P. Wiesemann). — 5. Concerte, Phantasien u. dgl.: Mozart, Clavierconcert C-moll (Frau Schumann); Beethoven, Clavier-Concert in Es (Hr. Pauer), Violin-Concert (Herr Joachim), Chor-Phantasie (Frau Schumann); Spohr, 2 Violin-Concerte (die Herren v. Königslöw und Auer); Mendelssohn, Violin-Concert (Herr Georg Japha); Piatti, Violoncell-Compositionen (die Herren A. Schmit und Piatti). — 6. Lieder von Schubert, Schumann, Rietz, Hartmann, Beethoven. — 7. Solostücke für Clavier von Schumann, Hiller und Pauer; für Violine von S. Bach und Hiller.

Man meldet uns aus Salzburg: Die zwei letzten Mozarteums-Concerte brachten unter H. Schläger's Leitung Schumann's »Paradies und Peri« mit solchem Erfolge, dass es demnächst wiederholt wird; Ferner Oboeconcert Nr. 2 mit concertanten Violinen und Violoncells von Händel, und Mendelssohns Lobgesang. In der Charwoche hörten wir im Dome die beiden grossen Litaneien Mozart's mit dem prächtigen »pignus futurae« der B dur-Litanei, womit der sechzehnjährige Jüngling, wie Jahn bemerkt, sich sein Maturitäts-Zeugniss schrieb. Haydn's »Sieben Worte« schlossen die kirchlichen Aufführungen der Charwoche.

Der Kaiser von Oesterreich hat dem Comité für Errichtung einer Haydn-Statue 500 fl. übergeben lassen.

Demnächst erscheint bei J. C. B. Mohr in Heidelberg die erste Lieferung von: »H. Ch. Koch's Musikalisches Lexicon. Zweite durchaus umgearbeitete und vermehrte Auflage von Arrey von Dommer.« Ein Band in 8 Lieferungen von je 8 Bogen. Preis pro Lieferung 20 Sgr. (Der Prospect folgt in der nächsten Nummer.)

In Braunschweig wurde ein Oratorium »Rahab« von Mewes, Mitglied der herzogl. Hofcapelle, aufgeführt und fand grossen Beifall. Besonders sollen sich die Chöre durch Kraft auszeichnen.

Das 8. Concert des Conservatoriums in Prag fand am Ostersonntag statt und wurde mit Beethoven's 7. Symphonie eröffnet. Von

den Zöglingen sind namhaft zu machen Herr Krolop und Frl. Emma Wizjak als Eleven der Gesangschule, dann Herr Kozel als Clarinettist. Neun Violinisten spielten unisono ein Adagio und »*Yankee doodle*« von Vieuxtemps, und sechszehn Gesangschülerinnen sangen ebenfalls zusammen 2 Duette von Mendelssohn.

Concertmeister F. David in Leipzig ist vom Mozarteum in Salzburg zum Ehrenmitgliede ernannt worden.

In Dresden starb am 18. April der Hoforganist Dr. Johann Schneider, 75 Jahre alt (geb. 28. Oct. 1789). Er war vielleicht der bedeutendste Organist der Gegenwart, namentlich stark im Improvisiren und im Vortrag Bach'scher Orgelwerke. Zu Anfang des Gottesdienstes pflegte er ein grosses Präludium und Fuge zu improvisiren, wobei wohl jeder Musiker erstaunen musste über die Gewandtheit und Sicherheit, mit welcher er mitunter sehr figurirte Themen durchführte. Seine Choralbehandlung mit Zwischenspielen war äusserst reich, namentlich auch in Bezug auf Registrirung, für den Gottesdienst vielleicht zuweilen etwas überladen, wenigstens für unseren heutigen Geschmack. Als Componist stand er auf einer merkwürdig niedrigeren Stufe. Der Strom seiner Phantasie stockte und nahm sogar weltliche Formen an, sobald er die Feder ansetzte. Indessen dürften sich wohl auch einige bessere Sachen unter seinen Compositionen befinden. — Schneider war auch langjähriger Dirigent der »Dreissig'schen Singakademie«.

Leipzig. Der Wiener k. k. Hofopern- und Kammersänger Herr A. Ander hat am hiesigen Stadttheater drei Gastvorstellungen gegeben und ist aufgetreten in »Martha«, »Aless. Stradella« und einem Quodlibet aus verschiedenen Opern. Zu einer Aufführung des »Fidelio« kam es leider nicht, da unsere Bühne sich gegenwärtig in einem Interregnum befindet, ohne Director und fast ohne Noten und Decorationen! Herr Ander fand natürlich lebhaften Beifall bei dem hiesigen Publikum.

— In diesen Tagen verliess uns Arrey von Dommer, eine auch in weiteren Kreisen als Kritiker, Gelehrter und Forscher bekannte Persönlichkeit, und, fügen wir hinzu, ein ebenso liebenswürdiger wie charaktervoller Mensch. Dass man ihn hier nicht zu fesseln und zu beschäftigen wusste, beweist, dass auch in Leipzig wie anderwärts in den maassgebenden musikalischen Kreisen nicht Alles so ist, wie es sein sollte. A. v. Dommer hatte im Winter 1860—1861 im »Tageblatt« allerdings ziemlich scharfe aber ehrliche Kritiken über das hiesige Musikwesen geschrieben, und sich dadurch vielleicht hie und da missliebig gemacht, wo man gewohnt war Schmeicheleien oder unbedingte Anerkennung zu vernehmen. — A. v. Dommer geht zunächst nach Lauenburg a. d. Elbe, um in Gemeinschaft mit seinem Freunde F. Chrysander an wichtigen Aufgaben der Kunstwissenschaft weiter zu arbeiten. Wir wünschen ihm für die Zukunft ebenere Pfade als die bisherigen waren und rufen ihm hiermit ein herzliches Lebewohl nach!

Herr Hofcapellmeister B. Scholz in Hannover ersucht uns um Aufnahme folgender Zeilen:

Geehrter Herr Redacteur!

Herr Jackson in Stuttgart veröffentlicht unter einer Anzahl von Gutachten über die Vortrefflichkeit seiner »Finger- und Handgelenkgymnastik« auch eines von mir. Ich bin wahrhaft entsetzt über das Deutsch, welches mich Herr Jackson schreiben lässt und sehe mich veranlasst zu erklären, dass das abgedruckte Urtheil weder dem Sinn, noch der Form nach von mir herrührt.

Ich habe dem Herrn Jackson geschrieben, dass mir die Hauptschwierigkeit bei Erlernung jedes Instrumentes darin zu liegen scheine, die Finger in unmittelbare, ja unwillkührliche Dienstbarkeit des Geistes zu zwingen und dass daher, die Nützlichkeit seiner Uebungen für die allerersten Stadien des Unterrichts zugegeben, nach meinem Ermessen Finger und Musiksinn gleichzeitig geübt werden müssten. Hätte Herr Jackson von meinem Briefe Gebrauch machen wollen, so hätte er ihn ganz abdrucken sollen. Es ist von allgemeinem Interesse zu erfahren, ob alle die veröffentlichten Gutachten so ächt sind, wie das mir zugeschriebene, und bitte deshalb Sie, geehrter Herr Redacteur, um Aufnahme dieser Zeilen.

Hochachtungsvoll

B. Scholz.

ANZEIGER.

Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Allgemeine

Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Selmar Bagge.

Leipzig, 27. April 1864. **Nr. 17.** Neue Folge. II. Jahrgang.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.
Preis: Jährlich 5 Thlr. 10 Ngr. Vierteljährliche Pränumeration 1 Thlr. 10 Ngr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr.
Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Musikalische Biographien.

C. M. v. Weber. Ein Lebensbild von Max M. von Weber. Erster Band. Leipzig, E. Keil, 1864.

I.

A. S. Es giebt kein Gebiet der Kunst, auf welchem nicht einmal eine Zeit der Ruhe eintritt, eine Zeit, welche sich des bisher Geleisteten bewusst zu werden strebt, und, da der Strom der productiven Kraft nicht so gewaltig und reichlich mehr fliesst, im Rückblicke auf das schon Vorhandene Erquickung, Genuss und Kraft zu neuem Schaffen zu schöpfen sucht. Auch für die Musik ist diese Zeit gekommen und schon seit Jahren äussert sich jene Thätigkeit durch das Erscheinen musikwissenschaftlicher oder historischer Werke, die von den gewaltigen Leistungen früherer Zeiten, wie insbesondere unseres und des vorhergehenden Jahrhunderts Besitz zu ergreifen streben und uns bald zu tieferer Einsicht in das Wesen der Musik selbst, oder zu gediegenerer Kenntniss der Geschichte dieser Kunst zu führen suchen.

Diese Werke haben keine leichte Aufgabe. Denn darin, dass eine literarische Beschäftigung mit der Musik erst von jungem Datum ist, liegt zugleich der Grund dafür, dass ein strenges Auseinanderhalten jener beiden Gesichtspunkte bisher noch nicht möglich war, und dass man es nicht vermeiden konnte, aus dem Gebiete des Theoretischen in das Historische hinüberzugreifen, noch öfter aber den umgekehrten Weg zu machen. Hierzu kam noch, dass man in richtiger Erkenntniss nicht mit der Gesammtdarstellung ganzer Epochen oder selbst der gesammten Musikgeschichte den Anfang machte, sondern mit Einzelforschungen, Untersuchungen über einzelne Zweige oder besonders hervorragende Meister der Kunst. Je tiefer man aber hierbei das innerste Wesen des darzustellenden Stoffes zu erfassen suchte, desto nothwendiger erschien es, bei dem fast ausnahmslosen Mangel an tüchtigen Vorarbeiten diese selbst erst vorzunehmen und so wird eine einsichtsvolle Beurtheilung es sich zu erklären wissen, wenn in manchen dieser Schriften scheinbar entlegene Gegenstände mit Ausführlichkeit behandelt worden sind.

Besonders auf dem Gebiet der Biographie haben die letzten Jahre bedeutende Leistungen aufzuweisen. Und unter allen hat man fast einstimmig den ersten Platz der Biographie Mozart's von O. Jahn eingeräumt, welche den an eine Künstlerbiographie zu stellenden Forderungen um so mehr entspricht, als sie selbst das erste Werk ihrer Gattung war, nach vielen Seiten hin zum ersten Male über die Forderungen eines solchen Werkes aufklärte und so Gesetz und Erfüllung zugleich in sich vereinigte. Für die Musikgeschichte war dieses Buch epochemachend. Hier wurde zum ersten Male das Leben eines der grössten Musiker aller Zeiten mit feinem Sinne, warmer Begeisterung und klarem Urtheil verfolgt und dargestellt. Das Leben des Künstlers stand in erster Linie, und wie es wenige Menschen giebt, die so ganz und ungetheilt Künstler gewesen wären, deren ganzes Gewicht und volle Bedeutung nur von dieser Seite aus zu erkennen war, so kam es in erster Linie darauf an, diese Entwicklung darzustellen und, so weit das sich erreichen liess, die einzelnen Phasen seiner künstlerischen Ausbildung zu verfolgen. Hierbei waren die Werke Mozart's der erste und hauptsächliche Anhalt, denn es wird nie geleugnet werden, dass das Leben eines Künstlers vor Allem in seinen bezeichnendsten Thaten, seinen Werken erscheint, dem Individuellsten, was sein eigen ist. Hier nun galt es, diese Werke nach den zwei Seiten ihrer Existenz zu prüfen und zu betrachten, nach der Seite des producirenden Individuums, und dann als Glieder eines Grösseren, der gesammten geschichtlichen Entwicklung der Musik. Nothwendigerweise mussten sich hieran Betrachtungen über das in der einzelnen Gattung bisher Geleistete knüpfen, ja es durften bei einer eingehenden Berücksichtigung der Zeitgenossen und den mannigfachen Rückblicken auf die Vergangenheit selbst vergleichende Bemerkungen über die nachmozartische Musik nicht fehlen. So geschah es, dass das Werk nicht nur eine Künstlerbiographie im schönsten Sinne, sondern sogar ein werthvoller Beitrag zur Geschichte der Musik im 18. Jahrh., ja der Musikgeschichte und Musikwissenschaft überhaupt wurde. Jene Ausführlichkeit des Buches, die grosse Zahl der geschichtlichen Excurse, welche Manchen willkommenen Anlass zu bequemem Tadel geboten, sind nichtsdestoweniger in ihrer Genauigkeit und Reichhaltigkeit von Vielen, wenn auch nicht dankbar anerkannt, so doch desto eifriger ausgenutzt worden.

Diese kurzen Andeutungen wurden gegeben, um damit zugleich unseren Standpunkt bei der Beurtheilung ähnlicher Werke zu bezeichnen und zu rechtfertigen.

Bei der Biographie eines Künstlers, so lautet der oberste Grundsatz, ist es die Hauptaufgabe, zu schildern, wie der Künstler in seiner stufenweisen Ausbildung dazu gelangt ist, zuletzt den Punkt zu erreichen, den wir als das Resultat seines Lebens bezeichnen müssen. Seine Werke, welche

ihn der Mit- und Nachwelt werth und theuer gemacht haben und, mögen sie selbst noch unbekannt oder wenig bekannt sein, doch als das Wichtigste und Bezeichnendste seiner Existenz zu betrachten sind, müssen eingehende Prüfung und Betrachtung finden, die mitwirkenden inneren und äusseren Umstände, welche bei ihrer Entstehung betheiligt waren, werden gleichfalls berücksichtigt, ihre Stellung zu ihrer Gattung, ihr Verhältniss zu ähnlichen Schöpfungen der Vor-, Mit- und Nachwelt wollen nicht minder beachtet werden. Und so wird dann als Resultat des Ganzen der Künstler vor uns stehen, als künstlerisches Individuum, als Kind seiner Zeit geschildert, als der Meister seiner Werke, als Glied in dem grossen Ganzen der Entwicklung seiner Kunst.

Aus diesen Forderungen ergiebt es sich von selbst, dass derjenige, welcher sich der Lösung einer solchen Aufgabe unterzieht, des Gebietes mächtig sein muss, auf welchem sein Held zum Helden wurde. Diese Bedingung ist besonders wichtig bei Biographien eines Künstlers, denn während der Biograph eines grossen Feldherrn oder Staatsmanns mit Leistungen zu thun hat, welche ihre Beurtheilung zumeist in sich selbst, und im Erfolge zu tragen pflegen, fehlt dieses Kriterium bei den Werken der Kunst, oder wo es auftritt, wird es nie eine gediegene fachwissenschaftliche Würdigung ersetzen können.

Leider aber ist diese Forderung der wissenschaftlichen und technischen Durchbildung noch heutzutage so wenig anerkannt, dass man kaum auf irgend einem anderen Gebiete die Unkenntniss und Unbildung so dreist und naiv schalten und walten sieht, wie auf dem der Kunst. Noch ist fast ausnahmslos zu finden, dass Leistungen der bildenden Kunst und der Musik in der Tagespresse von Leuten beurtheilt werden, welche keine andere Legitimation zu diesem Berufe mitbringen, als die Durchschnittsbildung des heutigen Publikums, völlige Unbekanntschaft mit dem Technischen der Kunst und den gewichtigen Umstand, dass die Kritik eben ihr Beruf ist.

Wenn solche Missstände sich in der ephemersten Literatur der Welt, den Tagesblättern, offenbaren, so darf man über sie mit dem Troste, der in ihrer Vergänglichkeit liegt, hinweggehen. Etwas Anderes aber ist es, wenn in gleichem Irrthum grössere Werke geschrieben werden und zwar Werke, die durch ihren Stoff und das darin zu erwartende Material allein schon lebhaftes Interesse erregen müssen.

Dass die vorliegende Biographie Carl Maria v. Weber's zu diesen Büchern zu rechnen ist, müssen wir mit Bedauern bemerken. Und die Thatsache liegt um so offenkundiger vor Augen, als der Herr Verfasser selbst uns ausdrücklich davon unterrichtet. Nachdem er sich selbst »einen im Bereiche der Musik Ungelehrten« genannt und von sich bekannt hat, dass er »einer musikwissenschaftlichen Darstellung seines (Weber's) Schaffens in keiner Weise gewachsen war«, schreibt er in der Vorrede S. VI: »Ich erwog . . . dass es immer besser sei, wenn treue Liebe mit allen Gefahren, die sie im Gefolge hat, sich an die Darstellung des theuren Meisters mache, als wenn etwa einmal kühle, zersetzende Kritik, oder blinder Enthusiasmus das Werk unternähmen, oder gar ein Künstler von Fach die Feder dazu ergriffe.« Dass der Begriff: »kühle, zersetzende Kritik« eine Zeit lang gewisse ängstliche Gemüther in Schrecken versetzt hat, ist nicht abzuläugnen, und Publikum und Kritiker trugen beide Schuld daran. Dass aber in unseren Tagen noch mit diesem haltlosen und schattenhaften Dinge Unfug getrieben wird, darf billig verwundern und noch mehr dann, wenn man sieht, wie es benutzt wird, um ein Unternehmen zu entschuldigen und zu stützen, zu dem der Verfasser sich selbst in richtiger Erkenntniss seines Vermögens von vornherein nicht recht geeignet fühlte. Weiter erinnert der Verfasser an seines berühmten Vaters Worte: »Von meinen Werken schreibe ich euch nichts, hört sie«, und: »in dem Klange meiner Lieder findet ihr **mich** wieder« und fügt ganz richtig die Bemerkung hinzu: »Hierin liegt eigentlich das Gesetz für die Abfassung einer Künstlerbiographie.« Es ist aufrichtig zu beklagen, dass er diesen richtigen Grundsatz nicht befolgt. Es lag für ihn die Erkenntniss so nahe, das Gewicht zu verstehen, welches beim Künstler auf seine **Werke** fällt, und es hätte keiner grossen Mühe bedurft, um einzusehen, dass eine Künstlerbiographie den Hauptzweck hat, in den Werken den Menschen zu erkennen und darzustellen, nicht aber »dem Leser den Mann als Menschen kennen zu lehren, **den er schon in seinen Werken als Künstler kennt und liebt.**« Es bedarf hier nur eines Einwandes, um das Unrichtige in der Problemstellung klar zu machen: wie aber, wenn der Leser diese Werke gar nicht, oder nur unvollständig kennt, — ein Einwand, den der Verfasser selbst aufwirft, ohne ihn erfolgreich zu verwerthen, — oder, wenn ihm gerade nur unwesentliche und wenig bezeichnende Werke des Künstlers bekannt sind? Oder endlich, wenn er die Werke zwar kennt, sie aber nicht liebt und ehrt? Wird nicht aus allen diesen Fragen deutlich genug, dass man vor Allem einen sicheren und festen Boden gewinnen muss, dass es sich nicht darum handelt, den tausend und aber tausend Zufälligkeiten im Leben eines Menschen um ihrer selber willen nachzuspüren, welche an sich wahrlich nur das Vergessen werth wären? Nur in sofern sie mit dem Ewigen und Göttlichen im Menschen in Berührung getreten sind, bestimmend, fördernd oder hindernd darauf eingewirkt haben, sind sie des Aufbewahrens werth, und für den, welcher dem Wesen der Geschichte und dem Begriffe des Geschichtlichen jemals näher zu treten gesucht hat, werden diese Sätze geläufig genug sein. So scheint es denn nöthig, noch einmal darauf hinzuweisen, dass in der Biographie eines Künstlers die Kunst die Hauptsache ist, und dass es kein Gebiet giebt, auf welchem auch der Mensch im Künstler reiner, deutlicher und untrüglicher zur Erscheinung kommen könnte, als die Kunst, die Werke, die er darin geschaffen.

Hier also findet sich der vorhin vermisste feste und sichere Boden, auf dem es gelten kann, Wahrheit zu suchen und zu finden. Allerdings müssen zu diesem Behufe klarere und gediegenere Anschauungen vorhanden sein, als sie der Verfasser im Verlaufe der Vorrede ausspricht. »Deshalb«, sagt er, »ist es auch mit Zergliederung, Kritik und sogenannter Erläuterung der Werke eines Künstlers und besonders wieder eines Musikers, in dessen Lebensbeschreibung, eine eigene zweifelhafte Sache. Dem, der die Werke nie gesehen oder gehört hat, geben alle Schilderungen und Zergliederungen gar kein oder ein total falsches Bild; dem aber, der sie kennt, gewährt die Erwähnung ihres blossen Namens eine so klare Anschauung, als sie ihm seine Erinnerung überhaupt zu bilden gestattet.«

»Nichts wäre leichter gewesen, als viele Seiten dieses Buches mit den üblichen Musikkritik-Tiraden über Weber's Werke zu füllen, die allenthalben ihr unbestreitbares Recht gehabt hätten, **da in der Musik eben jeder seine Wahrheit für sich hat** (!) und daher die Darlegung des Empfindens **eines** Subjects fast absolut werthlos für das **andere** ist.«

Wir wollen hier vorausschicken, dass es ein Glück für

den Verfasser ist, dass sein Buch diesen Grundsätzen nicht durchweg folgt. Seine Praxis ist besser als seine Theorie und insbesondere sein Buch verständiger als die Vorrede. Es ist nicht leicht, für die obigen Worte derselben eine milde und doch entsprechende Beurtheilung zu geben. Es wird genügen, zu versichern, dass Musikkritik-Tiraden nie und nirgend, am wenigsten aber ein unbestreitbares Recht haben, und es lässt sich von der allgemeinen Einsicht des Verfassers erwarten, dass er solchen unbegreiflichen Behauptungen wie der, dass in der Musik jeder seine Wahrheit für sich habe, längst selbst ihr Recht hat widerfahren lassen. Denn es ist ein nicht unwesentlicher Unterschied zwischen Wahrheit und Ansicht, und selbst das würde nicht unbedenklich sein, wenn man einem Jeden auch nur eine Ansicht in der Musik zusprechen wollte. Theoretische Erläuterungen sind augenscheinlich nicht die starke Seite des Verfassers, und wir würden diese seine unfertigen Kinder des Augenblicks, welche lebhaft an jene Aesthetik des vorigen Jahrhunderts mit ihrer berühmten »Venus der Hottentotten« erinnern, ruhig mit Stillschweigen übergehen, wenn sie nicht genügende Erklärung für manche stoffliche und formale Mängel des ganzen Buches böten. Denn es ist leicht einzusehen, dass derartige Anschauungen nicht ohne Einfluss auf Ordnung und Vertheilung, Aufnahme und Ausscheidung des Stoffes bleiben konnten.

Andererseits wird man sich die naive Offenheit, mit der diese theoretischen Wunderlichkeiten ausgesprochen werden, nur durch die Annahme erklären können, dass dem Verfasser die nöthige Durchbildung zu seiner Aufgabe abgeht. Man wird ferner zu der Annahme berechtigt sein, dass, ihm unbewusst, dieser individuelle Mangel sich in seiner Theorie zu einem Gesetze umgewandelt hat. So ist unvermerkt aus der Noth eine Tugend, aus dem persönlichen Unvermögen ein Nichtsollen und Nichtwollen geworden, womit sich freilich die Kritik, und zwar, fügen wir hinzu, nicht einmal eine zersetzende, sondern selbst die nachsichtigste und mildeste nicht zufrieden geben kann.

In engem Zusammenhange mit diesem Uebelstande steht ein zweiter, welcher sich in der Darstellungs- und Schreibweise des Verfassers geltend macht. Wir wollen unsern Lesern eine Aufzählung aller der gezierten, gespreizten und inhaltlosen, geistreich sein sollenden Ausdrücke ersparen, mit denen der Verfasser sein Buch angefüllt hat. An manchen und zwar nicht wenigen Stellen wird sein Styl dadurch geradezu unlesbar und im höchsten Grade pretiös, wobei noch bemerkt sei, dass zwischen geistvoll und geistreich ein grosser Unterschied, aber ein noch grösserer zwischen geistreich sein und sein wollen besteht. Allem Anscheine nach hat der Verfasser noch nicht viel auf wissenschaftlichem Gebiete, wenigstens nicht dem des Historischen, geschrieben. Sonst würden uns frühere Kritiken sicherlich der unangenehmen Aufgabe enthoben haben, ihm die Forderung der Einfachheit und Klarheit im Styl eindringlichst vorzuhalten und ihn zu ermahnen, allen überflüssigen Putz heroisch von sich zu werfen, der doppelt störend wirkt, wenn er, wie leider oft der Fall ist, neben grosser Unklarheit der Begriffe und Unfertigkeit der Gedanken auftritt.

Wenn wir das Alles recht erwägen, so wird der Wunsch nicht unbillig erscheinen, dass es dem Verfasser gefallen haben möchte, die Werke seiner Vorgänger und Mitarbeiter auf gleichem Gebiete, vor Allem das Buch Jahn's, eingehender und sorgsamer zu studiren und sich daran und darnach zu bilden. Das Resultat davon würde ein erfreulicheres und brauchbareres Buch gewesen sein, als der vorliegende erste Band seiner Biographie. Selbst der Einwand, dass das »Lebensbild« Weber's für ein grösseres Publikum bestimmt und daher populärer gehalten sein sollte, vermag nicht die gerügten Mängel zu verdecken oder gar als berechtigte Eigenthümlichkeiten darzustellen. Denn es ist eine alte Erfahrung, die in unserm Jahrhundert der »gemeinfasslichen« Bücher nicht eindringlich und oft genug wiederholt werden kann, dass nur die Besten gerade gut genug sind, um gut populär zu schreiben, und dass man einen Gegenstand völlig und allseitig beherrschen muss, ehe man ihn würdig zu popularisiren vermag.

Dass es dem Verfasser an sich nicht unmöglich gewesen wäre, eine ganz andere und wesentlich bessere Leistung zu Tage zu fördern, ist mit Sicherheit zu behaupten. Denn er hat vor Allem Eines, was bei seinem Pietätsverhältniss zu dem Helden seines Buches von Anfang an zu erwarten war: er hat aufrichtige und hingebende Liebe zu seinem Stoffe. Diese Liebe ist es auch, der wir die sorgfältige und reiche Sammlung von Material zu danken haben, welche der erste Band bietet. Dass auch hier manche Mängel und Versehen vorkommen, wird nicht befremden, zumal sie nie auf Rechnung des Wollens, meist auf Rechnung des Könnens kommen, und fast immer einer mangelhaften Durchbildung des Verfassers zuzuschreiben sind.

Eine kurze Inhaltsübersicht des vorliegenden ersten Bandes bleibt dem nächsten Artikel vorbehalten.

Recensionen.

Vierhändige Clavierstücke.

1) Woldemar Bargiel. Drei Tänze. Leipzig und Winterthur, Rieter-Biedermann. Pr. 1 Thlr.

2) —— Gigue. Wien, Haslinger. Pr. 15 Ngr.

3) —— Sonate. Op. 23. Leipzig und Winterthur, Rieter-Biedermann. Pr. 1 Thlr. 10 Ngr.
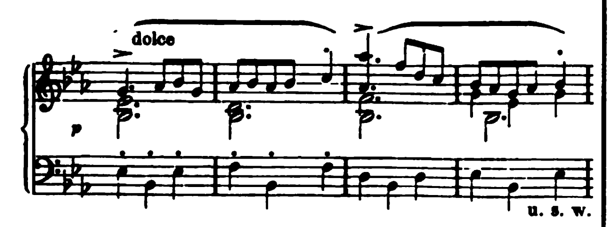
4) Mich. v. Asantschewsky. »Passatempo«, Op. 6. Leipzig, Kistner. Pr. 25 Ngr.

S. B. Es giebt für den gewissenhaften Kritiker keine grössere Freude, als wenn ihm einmal die Aufgabe zufällt, in einem Werke oder einer Reihe von Werken, Schönheiten nachzuweisen. Dass dies selten der Fall ist, wird heute Niemand wundern, der selbst Geschmack und Urtheil besitzt und die neuere Literatur aufmerksam verfolgt. Man pflegt gern von »Kritikasterlaune« und »allzugrosser Strenge« zu sprechen. Aber wir möchten doch wissen, worin denn für Leute von Wissen und Kunstinteresse eigentlich das Vergnügen bestehen soll, Alles zu tadeln und schlecht zu machen! Die Seltenheit irgendwie wirklich interessanter Compositionen verleitet im Gegentheil den Kritiker nur allzu leicht, solchen Werken im ersten Moment zu viel Wichtigkeit beizulegen, sich zu sehr dafür zu erwärmen. Sollte ihm aber Jemand ernstlich zumuthen, warm zu schreiben und sorgsam zu analysiren, wo nichts Erwärmendes oder Interessantes vorliegt?!
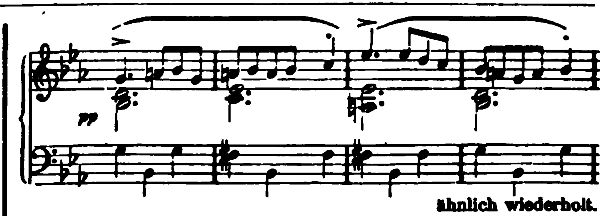
Wir befinden uns heute einmal in dem glücklichen Falle, herzliche Freude aussprechen zu können über Eindrücke, wie wir sie stets nur vom wirklichen Talent empfangen, und wie wir sie beispielsweise auf dem Gebiete vierhändiger Original-Compositionen seit R. Volkmann's »Ungarischen Skizzen« nicht empfangen haben. Namentlich sprechen wir hier von Bargiel. Seine Tänze, Gigue und Sonate gehören jener Gattung von Musik an, die zu-

gleich gefällt und interessirt, — jenes durch angenehme und künstlerische Form, Abrundung, Logik u. s. w., dieses durch eigenthümliche Züge, die dem Ganzen den Anstrich von Originalität geben. Wir sagen »Anstrich«, denn was es mit einer angeblich absoluten Originalität für eine Bewandtniss hat, das weiss jeder gebildete Musiker.

Bargiel's »Tänze« (Ländler, Menuett und Springtanz) sind in einer Weise componirt, welche sie hoch über die an sich niedrige Gattung erhebt, und in dieser Hinsicht geben wir ja doch ohne Weiteres einem fein musikalischen, interessant behandelten »Tanz« vor einer uninteressanten und gedankenleeren Symphonie den Vorzug. Es zeichnet sie eine äusserst glückliche Erfindung aus, sowohl in den Themen selbst, wie in der weiteren Ausführung und den Zwischen- oder überleitenden Sätzen. Nirgends jenes Stocken und merkbar gemachte Wesen, welches gerade in Werken gebildeter Musiker am häufigsten zu finden ist, überall schöner, edler Fluss der Melodie, nirgends Gesuchtes und Gekünsteltes, nirgends aber auch Allerwelts-Phrasenwerk, dergleichen zur Zeit aller Orten wuchert! Um vor unsern Lesern nicht als blinder Enthusiast zu erscheinen, müssen wir die Sache etwas näher beleuchten. Der »Ländler« (A-dur, ³/₄) beginnt mit einem ersten Theil von 8 Takten, in welchem das eigenthümliche Wiegen der Harmonie, das neckische Stehenbleiben auf einem Ton der Melodie, und der pikante Rhythmus dieses süddeutschen Tanzes den Grundton bilden. Im zweiten Theil beginnt die Kunst an dem gegebenen Stoff ihre Thätigkeit zu entfalten. Zuerst wird das Thema in verkürzter Fassung nach Fis-moll und H-moll übertragen, woran sich eine kurze, sinnige Ueberleitung schliesst, die nach Fis-moll zurückführt, in welcher Tonart der zweite Spieler nun eine neue reizende Melodie beginnt, die dann in D-dur wiederholt wird und eine Erweiterung erfährt, durch welche wir wieder in's Thema gelangen, das aber jetzt etwas beweglichere Gestalt annimmt. Ein Trio in F-dur, klingend, als wäre es für Blasinstrumente gedacht, und sehr hübsch erfunden, unterbricht den Ländler auf kurze Zeit. — In Nr. 2, Menuett (G-dur, ³/₄) macht sich die harmonische Kunst noch etwas mehr geltend. Das Thema wird gleich Anfangs reich harmonisirt und lässt sich im zweiten Theil auch im Bass vernehmen. Dieser zweite Theil hat für uns etwas Brahms'sches, er streift an dessen liebenswürdigste Seite (vergl. die Stelle vom 9. Takt an). Nun folgt das Trio in Es, welches vielleicht das schönste und interessanteste Stück des ganzen Heftes genannt werden kann. Ein weiches, sich lieblich schlängelndes und von einem humoristisch gemächlichen Bass begleitetes Thema beginnt.



Im zweiten Theil stellen sich die Anfangsnoten des Themas nach G-moll, und der Bass bringt einen jener von Schumann erfundenen Terz-Orgelpunkte, die wir im Allgemeinen nicht als etwas besonders Schönes bezeichnen können, die aber zuweilen, an der rechten Stelle angebracht, eine sehr eigenthümliche Wirkung machen.



Etwas »schauerlich Süsses« liegt in der Stelle, von der hier die Rede ist; desto graziöser hebt sich später das Thema in Es ab. — Der »Springtanz« (D-dur, ⁶/₄) endlich, der mit »Presto« wohl nicht ganz richtig bezeichnet ist, wegen der am Schluss folgenden Sechszehntel-Bewegung, — hat eigenthümlichen Schwung und erinnert etwas an Volkmann in dem oben angezogenen Werkchen; oder mit anderen Worten, er hat etwas von der tollen Ausgelassenheit der Zigeunermusik. Sehr hübsch ist in diesem Stück, wie im Verlauf der linke Spieler das ursprünglich punktirte Thema in Achteltriolen, und später der rechte Spieler in Sechszehntel auflöst, wodurch eine immer flüssigere Bewegung in die Sache kommt. Gegen das Ende bringt Bargiel noch eine geniale, etwas barocke Modulation (ein Satz in Es, eingeschoben in D dur-Sätze), die eines besondern Vortrags bedarf, um nicht wüst zu klingen, dann aber auch einen recht geistreichen Eindruck macht. — Wir wiederholen: Derlei melodiöse und geistreiche Tänze sind uns lieber als Versuche in grossen Formen, wenn dieselben nicht völlig beherrscht erscheinen. Allen Denen aber, die mit uns hierin übereinstimmen, und Gelegenheit haben vierhändig zu spielen, rathen wir, sich eiligst das besprochene Heft zu Gemüth zu führen.

Eine bedeutend ernstere Physiognomie trägt schon die Gigue, ein fugirtes Stück, welches hin und wieder wie von Bach'schem Geist dictirt scheint. Von der alten Gigue unterscheidet sie sich übrigens wesentlich dadurch, dass dem contrapunctischen Element auch freie, rhythmisch-harmonische Partien beigesellt sind. Doch gehören die Hauptmomente gerade dem Fugenwesen an. Das Thema (C-moll) macht sogleich durch prägnante Intervall-Schritte einen entschiedenen Eindruck:



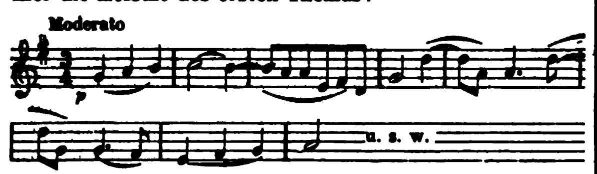
Die Anordnung der ersten Exposition ist ungewöhnlich und interessant. Nach der ersten Stimme beginnt die zweite mit *d es*, die dritte mit *c des*, und erst die vierte bringt wieder *g as*. Mit dem 30. Takt tritt in *Es* ein zweites, nicht fugenhaftes, aber ebenfalls sehr ausgeprägtes Motiv ein,
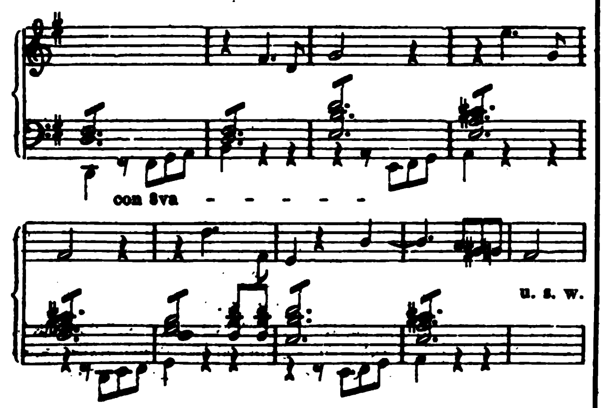


welches bis zum 56. Takt frei durchgeführt wird, und wobei die Modulation zur Dominante der Haupttonart einlenkt. Ein Orgelpunkt auf *G* dient dazu, um aus dem ersten Motiv des Fugenthemas eine kurze Engführung zu bilden, worauf mit dem Bass *C* das volle Thema eintritt, aber akkordisch und zwar sehr eigenthümlich begleitet; diese Stelle, sowie die darauf folgende Transposition nach G-moll, aus welcher sich wieder eine mehr contrapunctische Partie entwickelt, um endlich den Eintritt des Basses vorzubereiten, der nun *fortissimo* wie ein Wetter mit dem Thema einschlägt, gehören zu dem Schönsten und Geist-

vollsten, was uns in der neueren Musik vorgekommen ist. Nach der Wiederholung des zweiten Themas wird noch das zweite Motiv des Hauptthemas zu einer Coda benützt, und das Stück schliesst, in eigenthümlicher Anwendung des homophonen Styls auf das polyphon gedachte Thema, in G-dur kräftig ab.

Um nun zur Sonate zu gelangen, so wollen wir vorweg bemerken, dass in derselben uns ein orchestraler oder doch streichinstrumentaler Zug aufgefallen ist, der uns auf die Vermuthung führt, als hätte sie zuerst eine andere Bestimmung gehabt. Gleich das schöne Thema des ersten Satzes klingt wie ein arrangirtes Sextett oder Quintett, und unwillkührlich wurden wir an Brahms' Sextett erinnert, mit welchem es auch eine gewisse geistige Verwandtschaft hat. Diese nicht ganz claviermässige Haltung des Themas würde nichts zu sagen haben, wenn im weiteren Verlauf das Instrument in sein Recht träte. Allein namentlich die, übrigens ziemlich unbequem zu spielende, Stelle Seite 5, System 2, Takt 6 bis System 3 Takt 4, und noch später besonders die unschöne, gehackt klingende Stelle Seite 7, System 4 bis 6, machen uns den entschiedenen Eindruck des Arrangements. Dieser Umstand thut der sonst sehr schönen Sonate einigen Abbruch, da man sich sagen muss, zwischen den Ideen und dem Ausdrucksmittel bestehe ein Missverhältniss. Davon abgesehen jedoch muss man das Werk lieb gewinnen, denn die Motive sind tief empfunden und musikalisch interessant, die Durchführung tüchtig, das Ganze fast durchweg geschmackvoll. Hier die Melodie des ersten Themas:



Dieselbe ist sogleich sehr schön und reich harmonisirt und contrapunctirt. Ein zweites Thema in D-dur spricht uns ebenfalls auf's Herzlichste an:



Der Schluss des ersten Satzes könnte vielleicht etwas reicher ausgestaltet sein, oder im andern Falle noch knapper abgeschlossen, die Tonika macht sich etwas zu bequem breit.

Nach dem ersten Satze folgt ein Lento, Es-dur $^4/_4$, dessen Thema rhythmisch eigenthümlich gestaltet ist und auch melodisch und harmonisch werthvoll genannt werden muss. Der Eindruck, den dieses Thema in seiner Totalität macht, gehört zu jenen, die sich unverlöschlich dem Ohre und Gemüth einprägen. Schade, dass in der weiteren Führung dieses Lentos dem Thema fremde, und auch an sich nicht gerade anziehende Gestaltungen den schönen Eindruck trüben. Der Charakter des Themas ist ein so, wir möchten sagen, andächtiger oder doch von so reiner und hoher Stimmung getragener, dass wir nicht begreifen können, wie der Componist später in so zerrissene, aufgewühlte Leidenschaft und so aufgeblähtes Wesen hineingerathen konnte. Wohl kehrt das Thema allemal beruhigend wieder, aber der Totaleindruck bleibt doch ein fast beängstigender. — Im Finale (Allegro grazioso, G-dur $^6/_8$) lässt der Componist der heitersten und zugleich zarten Laune freien Lauf. Man sieht schon aus dem Anfang, um was es sich hier handelt:



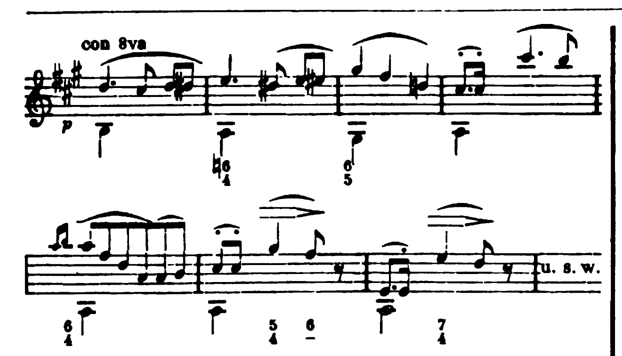
Im Verlauf erscheint ein zweites Thema, welches besonders interessant wird durch ein vom linken Spieler consequent dazwischen geworfenes Motiv, das, in Oktaven auftretend, eine ganz eigenthümliche Physiognomie aufweist. In der Mitte dieses Rondos ist noch ein E moll-Satz eingeschoben, der eine schöne Architektonik des Satzes auf das Glücklichste herbeiführen hilft. Der Schluss auch dieses Satzes hätte unseres Erachtens noch eine geistreichere Ausgestaltung verdient, — er verläuft ein wenig in den Sand.

Das Talent Bargiel's tritt uns im Ganzen als ein solches entgegen, welches mit der Zeit und bei immer steigender Selbstkritik der Schwierigkeiten Herr werden könnte, welche sich in unsern Tagen der Neubelebung der Sonate entgegenthürmen. Für die Clavier-Sonate würde Bargiel sich noch bemühen müssen, recht instrumentgemässe Figuren und Themen zu bilden. An Mustern dazu ist kein Mangel. Beethoven und Schubert sind die Jedermann zugänglichen und höchst ergiebigen, auch von unserem Componisten längst und genau gekannten Quellen des Studiums.

Asantschewsky's »Passatempo« bringt keine neuen wesentlichen Momente für die Beurtheilung dieses Componisten und seiner Zukunft; wohl aber bestätigt dieses Stück die formelle Gewandtheit und Flüssigkeit, die wir an seinen zuerst edirten Compositionen zu bemerken glaubten. Es ist Alles mit einer gewissen Sicherheit auf's Papier geworfen. Directe Unvollkommenheiten des Satzes, wie wir sie damals rügten, finden sich diesmal nicht und für einen schon ziemlich geläuterten feinen Geschmack spricht die periodische und Theilanordnung, welche überall Abwechselung und Ebenmaass als oberstes Gesetz anerkennt. Nur den geistigen Inhalt, der uns aus Allem entgegentritt, können wir nicht gerade bedeutend nennen, wie es denn auch die Themen, rein musikalisch betrachtet, nicht sind. Das Stück geht aus Fis-moll und beginnt mit einer kurzen Einleitung, deren Motive sich in Nachahmungsformen bewegen. Darauf folgt ein Allegro im Mazur-Rhythmus:



Der zweite Theil bringt ein neues Motiv, von dem wir überzeugt sind, dass viele Gemüther dafür schwärmen werden



Vom deutschen Gesichtspunkte aus stellt es sich als etwas sinnlich und unbedeutend dar. Ein bald folgender Zwischensatz in A-moll bildet einen wirksamen und nicht ausdruckslosen Gegensatz. Dann folgt ein Theil in A-dur, mit walzerähnlichen Motiven, und dann — eine Fuge! Man weiss zwar nicht recht, was nach den tanzartigen Anfängen plötzlich eine Fuge soll, doch wollen wir nicht zu sagen unterlassen, dass dieselbe sehr hübsch klingt und ganz gut gemacht ist. Vielleicht war es eben das Bedenken, nach jenen Anfängen eine so strenge Form anzuwenden, welches den Componisten bewog, sich dabei auf zwei Stimmen zu beschränken, und diese von jedem Spieler in Oktaven vortragen zu lassen. Denn sonst müssten wir doch sagen, dass es seltsam sei, für vier Hände eine zweistimmige Fuge zu schreiben. Zum Glück hat der Componist gute contrapunctische Studien gemacht und weiss auch bei so wenigen Stimmen einen hinreichend vollen Klang zu erzielen, indem er, alten und ganz richtigen Regeln folgend, sich in den accentuirten Takttheilen so ziemlich auf Terzen und Sexten beschränkt.

Da das Stück »Passatempo« (Zeitvertreib) überschrieben ist, so wäre es unbillig, besonders hohe Forderungen an dasselbe stellen zu wollen. Nur meinen wir, der Componist sollte vorläufig nur das Beste, was er geschrieben, veröffentlichen. Später, wenn einmal sein Ruf fest steht, kann er solche Bluetten ediren so viel er will; sie werden seinen Namen in Kreise tragen, wo man weniger verlangt, aber er wird dann die gute Meinung der Gebildeten als feste Basis unter sich haben. —

(Schluss folgt.)

Berichte.

Halle. *y.* Wie in den vergangenen Jahren veranstalteten die Herren Röntgen, Hermann und Lübeck aus Leipzig in Verbindung mit unserem Stadtmusikdirector John auch in diesem Winter am hiesigen Orte einen Cyklus von drei Quartettsoiréen. Werke Haydn's, Mozart's, Beethoven's, Schubert's und Schumann's bildeten in schöner und geschmackvoller Zusammenstellung die Programmnummern der verschiedenen Abende und wurden, wie das kaum anders zu erwarten steht, in meisterhafter Weise zur Darstellung gebracht. Der grössere Theil der Ausführenden ist dem Leipziger Publikum hinlänglich bekannt und macht es darum fast überflüssig, in diesem Blatte zu ihrem besondern Lobe noch etwas zu sagen.*) Nicht nur im Zusammenspiel wurde Vortreffliches geleistet, auch hinsichtlich einer freien, künstlerischen Haltung der Wiedergabe blieb kaum etwas zu wünschen übrig: man vergass überall die Arbeit und konnte sich ungestört dem Genusse der herrlichen Tonschöpfungen hingeben. Namentlich hervorzuheben dürfte der Vortrag des grossen, mächtig bewegten D moll-Quartetts von Schubert sein, das mit leidenschaftlichem Schwunge, ganz seiner Natur angemessen, wie aus einem Gusse dahinströmte. — So reichen Dank die genannten Herren sich auch von ihrem Auditorium erwarben, kann doch nicht unerwähnt bleiben, dass die Theilnahme des grösseren Publikums in Halle leider als keine solchen Leistungen entsprechende zu bezeichnen ist. Lassen sich auch manche entschuldigende Gründe für diese Erscheinung anführen, so bleibt es doch immerhin betrübend, wenn durch Mangel an äusseren Erfolgen das Zustandekommen derartiger Unternehmungen ernstlich gefährdet wird.

*) Auf Herrn Röntgen können wir diese Bemerkung nicht beziehen, denn dieser Künstler spielt leider aus Gründen, die wir nicht kennen, hier in Leipzig öffentlich nicht mehr als Solist, sondern nur »zweite Geige« in den Quartetten. D. Red.

Freiberg i. S. *R. M.* Am 22. März wurde Haydn's Schöpfung aufgeführt. Seit ungefähr 12 Jahren hier nicht gehört, hatte die neu gegründete Singakademie dieses ewig junge Werk zu ihrem ersten grössern Debüt gewählt, und wünschen wir ihr, wie unserer Stadt, zu dem Erfolg aufrichtig Glück. Die Chöre, unter Leitung des Herrn Musikdirector Eckhardt mit Eifer und Lust einstudirt, gingen präcis und liessen nichts zu wünschen übrig. Die Soli waren in den besten Händen: Frl. M. Alvsleben, sowie die Herren Schild und Sturm hatten dieselben übernommen und entledigten sich ihrer Aufgabe mit sichtlicher Begeisterung. Frl. Alvsleben ist in der musikalischen Welt bekannt genug, so dass es genügt zu melden, dass sie auch hier vorzüglich durch schönen Vortrag der beiden Arien den allgemeinsten Beifall erntete. Eine besondere Freude machte uns in unserer tenorarmen Zeit die Bekanntschaft des Herrn Schild, aus Solothurn gebürtig. Mit prächtiger Stimme begabt, verbindet er damit gute Schule und geläuterten Geschmack im Vortrag, so dass diesem Herrn noch eine grosse Zukunft bevorstehen dürfte. Mit schöner Stimme ist auch der Bassist, Herr Sturm, begabt; leider reichte die Kraft des jungen Sängers zu dieser anstrengenden Partie nicht ganz aus, und so hinderte eine hinzugetretene Indisposition, dass der Schluss seines so schön begonnenen Parts zu voller Geltung kam.

Besondere Anerkennung verdient noch unser Stadt-Musikcorps, welches die Instrumentalpartie in wackerster Weise ausführte.

Wir knüpfen hieran den Wunsch, dass diese Aufführung noch viele ähnliche im Gefolge haben, und die Singakademie es stets für ihre Aufgabe halten möge, nur Gutes und Classisches zu singen. Vor Allem möge sie sich die Pflege des Kirchengesanges angelegen sein lassen und damit auf Hebung des noch arg darnieder liegenden musikalischen Geschmacks in unserer Stadt hinwirken.

Leipzig. *E.* Zweite Hauptprüfung des Conservatoriums der Musik. Wieder ist uns die Zusammensetzung des Programms unangenehm aufgefallen. Wenn wir nicht wüssten, dass gerade das Gegentheil der Fall ist, so würden wir glauben müssen, dass in den Augen des Directoriums und der Lehrer Bach, Händel, Mozart und Beethoven für überwundene Standpunkte gelten. Die Ehre einer so wichtigen Kunstschule verlangt aber, dass sie öffentlich bekennt, in ihren Mauern werden die grossen Todten nicht vergessen.

Als Clavierspieler producirten sich: Herr Horton Allison aus London (Concert in G-moll von Mendelssohn, Adagio und Finale); Herr R. Kleinmichel aus Hamburg (Concert in E-dur von Moscheles, 1. Satz); Frl. Therese Niebuhr aus Ottendorf (Concert in E-moll von Chopin, Adagio und Finale) und Herr Wilh. v. Inten aus Leipzig (Rondo brillant von Mendels-

sohn). Ohne Zweifel haben wir in Hrn. Allison einen Spieler, der zu den besten Hoffnungen berechtigt. Er hat schon eine bedeutende Technik, und, was wir viel höher schätzen, guten Geschmack und musikalisches Gefühl. Herr Kleinmichel löste seine Aufgabe recht hübsch; er bedarf aber noch mehr Uebung und Studium, ehe er ein vollendeter Spieler genannt werden kann. Fräulein Niebuhr spielte sehr schön; sie hat einen guten Anschlag, klaren Ton und musikalischen Vortrag. Herr von Inten hat uns getäuscht; früher haben wir ihn im Conservatorium mit grosser Befriedigung gehört; heute hatte er eine zu schwere Aufgabe gewählt, welche zu lösen seine Technik noch nicht ausreicht; da er wirklich Talent hat, so hoffen wir ihn nächstes Jahr unter günstigeren Umständen zu hören.

Als Sängerin und Sänger hörten wir Fräulein Claudine Tan aus Münster (Romanze aus »Tell« von Rossini) und Hrn. Rudolph Grebe aus Hildesheim (Arie aus Elias, »Es ist genug« von Mendelssohn). Sie haben beide ihrem Lehrer wenig Ehre gemacht; die Dame hat keine ausgiebige Stimme und in Tonbildung, Reinheit, Coloratur und Vortrag lässt sie viel zu wünschen übrig. Herr Grebe hat eine kräftige aber rauhe Stimme, welche mit viel grösserer Mässigung gebraucht werden sollte; sein Styl ist höchst unvollendet; auch scheint sein Gehör sehr ungenau zu sein.

Als Cellist hat Herr Albert Gowa aus Hamburg die gute Meinung bestätigt, welche wir schon für ihn gehegt hatten. Er spielte den ersten Satz aus Molique's Concert mit bedeutender Fertigkeit und mit musikalischem Verstand; wir müssen ihn aber auf einen gewissen näselnden Ton aufmerksam machen; vielleicht trägt sein Instrument die Schuld.

Die Geiger waren Herr August Röbbelen aus Hildesheim (1. Concert von David, Andante und Finale); Herr Albin Krause aus Görlitz (Andante und Rondo russe von de Bériot) und Herr Heinrich Deecke aus Hannover (9. Concert von Spohr, Adagio und Rondo). Herr Röbbelen spielte zu phlegmatisch, um grosses Interesse zu erregen; er schien zu befangen zu sein, um sein Spiel zu voller Geltung zu bringen. Recht brav spielte der noch sehr jugendliche Herr Krause; es ist eine Frische und ein Verstand in seinem Spiel, welche das Beste versprechen; auch ist seine Technik ganz anständig. Die beste Leistung des Abends war die des Herrn Deecke; er spielt wie ein Künstler, mit vortrefflichem, markigem Ton und mit ausgezeichneter Technik.

Abermals war die Begleitung sehr nachlässig und unbefriedigend. Dass der Beifall in dieser und in der ersten Prüfung etwas übertrieben und manchmal unkritisch war, darüber wollen wir nicht zu hart rechten. Bei solchen Gelegenheiten finden wir es begreiflich, dass kameradschaftliche und freundschaftliche Gefühle mehr herrschen, als wirkliches Urtheil.

Nachrichten.

Franz Lachner, durch den Tod seiner Gattin soeben hart betroffen, wird das Musikfest in Aachen nicht dirigiren. Man hat sich nun an Hofcapellmeister Rietz in Dresden gewendet.

Die Wiener Singakademie veranstaltete am 17. April ein Extra-Concert, in welchem ausschliesslich Compositionen ihres Chormeisters Johannes Brahms zur Aufführung kamen. Das Programm enthielt: Motette »Es ist das Heil uns kommen her«, neu; Sextett für Streichinstrumente, Abendständchen und Vineta, zwei Chöre, neu; Ave Maria für Frauenchor, Sonate für 2 Claviere, neu (gespielt von den Herren C. Tausig und J. Brahms); »Wechsellied zum Tanze« und »Neckereien«, zwei Soloquartette mit Clavierbegleitung; Ruf zur Maria, Maria's Kirchgang, Klage, 3 Chöre, der letzte neu.

In Luxemburg wurde kürzlich eine lyrisch-romantische Oper in 3 Akten: »Die Schwaben« von H. Oberhoffer, Text von Ph. W. Kramer, als Concert aufgeführt. Eine Luxemburger Zeitung findet, dass sie die schwierige Probe einer solchen Aufführung bestanden und somit als Musikwerk zu betrachten und zu schätzen sei, auf dem Theater aber wohl desto mehr Anerkennung finden werde.

Aus Breslau wird über den günstigen Erfolg einer dort aufgeführten Oper von Aug. Pabst: »Die letzten Tage von Pompeji« (nach Bulwer von Dr. Jul. Pabst) berichtet. Diese Oper soll übrigens in Dresden schon früher über die Bretter gegangen sein.

Die Berliner Singakademie hat kürzlich Händel's Messias, und zwar zum Besten der Gustav-Adolph-Stiftung, wiederholt aufgeführt.

In einem Concert des Deppe'schen Gesangvereins in Hamburg wurde kürzlich Seb. Bach's Cantate »Ach Gott wie manches Herzeleid« aufgeführt.

Neueste Entwicklung der Opern-Dramatik. In der letzten in Paris aufgeführten Oper von Gounod »*Mireille*« stirbt die Heldin des Stücks am — Sonnenstich!

In den Wiener »Recensionen« Nr. 15 protestirt Herr L. Sonnleithner gegen die buchstäbliche Ausführung der Recitative in S. Bach'schen Werken, da doch vielmehr bei Bach nicht anders als bei andern Componisten die Regel der Vorschläge gelte. (Es ist uns nicht bekannt, dass im Allgemeinen die Declamationsregeln bei Bach'schen Recitativen geradezu und principiell unbeachtet blieben. Unter Stegmeyer erinnern wir uns in Wien entschieden Vorschläge gehört zu haben und auch hier zu Lande fällt es Niemand ein, Alles zu singen wie es steht. Es kann sich also wohl nur um einzelne, allerdings sehr fragliche Stellen handeln. D. Red.)

Die ausgegebene Subscriptions-Einladung auf Koch's Musikalisches Lexicon von A. v. Dommer bringt folgenden Prospect: »Die vielseitigen Umgestaltungen und Vervollständigungen, die die Musikwissenschaft und Praxis in allen ihren Theilen seit dem ersten Erscheinen des Koch'schen Lexicons erfahren hat, erforderten für die gegenwärtige zweite Auflage des Werkes eine durchaus neue Bearbeitung. Von Allem was seit Koch und ebenso von älteren in der ersten Ausgabe nicht berücksichtigten Schriftstellern geleistet worden ist, wurde bei dieser neuen Bearbeitung Notiz genommen. Für die praktische Einrichtung des Werkes in Betreff der Uebersichtlichkeit und des bequemen Auffindens der einzelnen Theile vielgliederiger Gegenstände, wurde besondere Sorge getragen. Eines näheren Hinweises auf die Wichtigkeit des vorliegenden Unternehmens bedarf es kaum, in sofern der Zweck desselben: möglichst eingängliche Ertheilung von Auskunft über alle näher und entfernter liegenden Gegenstände der Musikwissenschaft und Praxis in gedrängter, präciser Form, für sich selbst spricht. Der in der musikalischen Welt hinlänglich bekannte Name des Bearbeiters bürgt für die Gründlichkeit und grösstmögliche Vollständigkeit des Werkes; letztere wird schon aus dem folgenden nur in kurzen Andeutungen gegebenen Inhaltsverzeichnisse ersichtlich. 1) Die speciell in das Lehrfach der Tonsetzkunst gehörenden Gegenstände, als: Intervallenlehre, Melodie, Harmonie, Takt, Rhythmus, Contrapunkt, Periodenbau, die strengen und freien Formen; vorzugsweise eingehend behandelt. 2) Die älteren Theorien angehörenden Gegenstände, als das griechische Tonsystem, Solmisation, Mensuraltheorie, Tabulaturen etc. 3) Möglichst ausführliche Beschreibung der alten und neuen Instrumente, an Zahl circa 370. 4) Die der alten und neuen Theorie und Praxis angehörenden Kunstausdrücke aller Art. 5) Die wesentlichen Gegenstände der Lehre von der Schall- und Klangbildung, den Intervallen, Tonberechnungen, Temperaturen etc. 6) Die hauptsächlichsten Begriffsworte der Aesthetik. 7) Kurzes Namen- und Jahreszahlenregister der bedeutendsten Tonmeister und Musiktheoretiker etc.«

Der blinde Pianist Labor aus Wien, dessen wir kürzlich in einer Notiz gedachten, hat nach verschiedenen Zeitungsnachrichten vom König von Hannover eine bleibende Anstellung mit freiem Quartier, freier Hofequipage und bedeutendem Jahresgehalt erhalten.

Durch mehrere Zeitungen zieht sich eine mysteriöse Geschichte über J. Haydn's Schädel, der nämlich aus dem Grabe geraubt worden und nicht wieder zu erlangen war, obgleich man die Besitzer kannte. Er soll jetzt einem »berühmten Institut« zur Aufbewahrung übergeben worden sein, aber es ist nicht gesagt, welches dieses sei.

Das Mendelssohn-Festconcert in Paris soll, hauptsächlich in Folge des beginnenden Frühlings, die Kosten nicht eingebracht haben und aus diesem Grunde das noch projectirt gewesene Haydn-Concert unterbleiben.

Ein französischer Kritiker, Herr Paul Smith, Referent der »*Gazette musicale de Paris*«, welcher erst kürzlich aufrichtig eingestand, Beethoven's 9. Symphonie nunmehr 25 Jahre studirt zu haben, ohne sie aber bisher verstehen zu können (!), zieht nun auch bei Gelegenheit des Mendelssohn-Festes und der Aufführung des »Elias« über die Kunstform des Oratoriums und über die »frommen Nachbarn« los (sind

damit die Engländer oder die Deutschen gemeint, oder beide?), welche das Oratorium aus religiösen Skrupeln der Oper vorziehen (?!). Herr Smith meint schliesslich, das Oratorium werde in Frankreich, wo man zwischen Orchester und Theater kein Mittelding anerkenne, niemals Boden finden. (Das glauben wir auch, — wenn nämlich alle Franzosen ebenso einseitige Leute sind wie Herr Smith.)

St. Petersburg. (Eingesandt.) Sr. M. der Grossultan hat unserm berühmten Pianisten Anton v. Kontski für eine demselben gewidmete Composition den »Medjidié-Orden« zu verleihen geruht. — Diese Ausnahme, da bei solchen Gelegenheiten gewöhnlich nur Geschenke oder höchstens Medaillen verliehen werden, dient zum Beweis, dass selbst in der Türkei die Tonkunst in Ehren gehalten wird.

Leipzig. Wenn unsere Leser vielleicht einen Bericht über Das erwarten, was die Tonkunst zu der hiesigen Shakespeare-Feier beigetragen habe, so werden sie sich enttäuscht finden. Wir haben über nichts zu berichten. Bei der Festfeier und dem darauf gefolgten Festessen spielte ein Militärmusikcorps, aus lauter Blech-Bläsern bestehend (!), allerlei Stücke, die aber mit dem gefeierten Dichter nicht im geringsten Zusammenhang standen! Der Vorstand des hiesigen Schillervereins hatte die Feier veranstaltet.

ANZEIGER

Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Allgemeine

Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Selmar Bagge.

Leipzig, 4. Mai 1864. **Nr. 18.** Neue Folge. II. Jahrgang.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.
Preis: Jährlich 5 Thlr. 10 Ngr. Vierteljährliche Pränumeration 1 Thlr. 10 Ngr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr.
Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Musikalische Biographien.

C. M. v. Weber. Ein Lebensbild von Max M. von Weber. Erster Band. Leipzig, E. Keil, 1864.

II.

A. S. Die allgemeinen Betrachtungen unseres ersten Artikels lieferten das Resultat, dass Weber's Biograph nur über eine sehr lückenhafte und ungenügende theoretische Bildung zu gebieten habe. Die Frage liegt nahe, warum er überhaupt sich auf ein Gebiet gewagt habe, das ihm augenscheinlich fremd war. Diese Frage beantwortet sich, sobald wir daran erinnern, dass der Verfasser der Sohn Carl Maria von Weber's ist und dass er in einem natürlichen Gefühle von Pietät seines berühmten Vaters Leben zu schreiben unternommen hat. So sehr wir diese Pietät ehren, ja so sehr wir wünschen müssen, dass sie auf den Biographen an manchen Stellen von stärkerem Einfluss gewesen sein und ihm zuweilen grössere Zurückhaltung und Schweigsamkeit geboten haben möchte, so fest sind wir überzeugt, dass es allerdings der ächten Sohnesliebe nicht minder entsprochen haben würde, wenn der Verfasser die wohlbegründeten Zweifel an seiner Befähigung nicht niedergekämpft, sondern sich etwa mit Herbeischaffung des Materials in Schrift und Erinnerung begnügt, und dieses dann einem competenten Meister der musikalischen Biographie zur Disposition gestellt hätte. Und selbst für den Fall, dass, was freilich sehr wahrscheinlich ist, für den Augenblick keine geeignete Persönlichkeit sich gefunden hätte, so wäre es für den Verfasser besser gewesen, sich zurückzuhalten, als eine Arbeit zu liefern, die weder den Verdiensten seines Vaters, noch seiner ehrenwerthen Pietätspflicht genügend zu entsprechen vermag.

So reichhaltig das Material ist, welches in diesem ersten Bande veröffentlicht wird, so wird die Freude daran doch in etwas beeinträchtigt durch die Collision, in welche der Verfasser mit der historischen Wahrheit und dem einfachen Gefühle der Familienpietät geräth. Dies zeigt sich schon in dem ersten Abschnitte, welcher nach einigen etwas weit ausholenden Bemerkungen über die Familie, den Stammvater derselben und ihre Geschicke bis zum 18. Jahrhundert, auf die Lebensgeschichte von Franz Anton von Weber, dem Vater Carl Maria's, eingeht. Jenen haltlosen Abenteurer von Leichtsinn zu Thorheit und von harmlosen Prahlereien zu offenbaren Unwahrheiten, ja sogar zu schlimmen Streichen zu verfolgen, ist für Niemand eine angenehme Aufgabe, für den Enkel aber ist sie unmöglich. Und wenn auch etwas weniger Ausführlichkeit in dem traurigen Vagabundenleben dieses Mannes genügend, ja vielleicht nützlich gewesen wäre — einer genaueren Schilderung bedarf er dennoch, da er von unberechenbarem Einfluss auf seines Sohnes Jugend gewesen ist. Er war Stadtmusikus zu Eutin, als ihm am 18. oder 19. Decbr. (oder November) 1786 sein Carl Maria geboren wurde. Schon im folgenden Jahre verliess er diese Stellung, um eine Schauspielertruppe zu organisiren, bei welcher zumeist Glieder seiner eigenen Familie beschäftigt waren. In einem ruhelosen Wanderleben durchzog er nun Deutschland, war bald in Wien und Kassel, bald in Meiningen und Nürnberg, in Erlangen und Augsburg. Carl Maria war von Natur kränklich und schwächlich und dies brachte ihm den Gewinn, dass wenigstens seine ersten Kinderjahre unter der Obhut einer stillen und gemüthvollen Mutter verflossen, deren Einfluss wohl nöthig war, um den mancherlei zerstreuenden und störenden Eindrücken zu begegnen, denen der Sohn eines wandernden Schauspieldirectors ausgesetzt sein musste. Bald begann der Vater, dem durchaus darum zu thun war, ein musikalisches Wunderkind zu besitzen, den Musikunterricht, welcher aber, sicherlich durch die Schuld des Lehrers, ohne wesentlichen Erfolg blieb. Auch der Unterricht in den zeichnenden Künsten wurde in ähnlicher überhastiger Weise getrieben, und erst in den Jahren 1796 und 1797 erhielt er eine gründlichere Ausbildung durch Heuschkel in Hildburghausen, wohin sich der Vater aus seinem Theaterunternehmen zurückgezogen hatte. Allein bald verliess er das Städtchen wieder und begab sich nach Salzburg, wo vom Jahre 1798 an der kleine Carl Maria bei Michael Haydn Studien machte. Aber schon Ende dieses Jahres, welches dem Knaben die Mutter geraubt hatte, zog der ruhelose Franz Anton mit ihm nach München und liess ihn dort durch Nepomuk Kalcher in der Composition, durch den Sänger Wallishauser (Valesi) im Gesang unterweisen, während nicht lange darauf die Bekanntschaft mit Aloys Sennefelder dazu beitrug, den angehenden Musiker eine Zeit lang lebhaft der neuen Erfindung des Steindrucks zuzuwenden. Doch bald sollte wieder mit erneutem Eifer die Musik angefasst werden, und so wurde 1800 nach erfolgter Uebersiedelung nach Freiberg die erste Oper Carl Maria von Weber's gegeben, »das stumme Waldmädchen«, componirt in seinem 14. Jahre. Bekanntlich machte dieses unreife Product gänzlich Fiasco und der daraus sich entspinnende Federkrieg giebt ein unrühmliches Zeugniss für die Leichtfertigkeit, mit der Franz Anton Lüge und Wahr-

heit zu mischen wusste, um seinen Sohn in die Höhe zu bringen. Die folgenden Jahre 1801—1802 blieben die Weber's in Salzburg, wo wieder eine kleine komische Oper: »Peter Schmoll« entstand, welche, nachdem eine für des jungen Musikers Entwickelung bedeutsame Reise nach Eutin vorhergegangen war, im Jahre 1803 in Augsburg aufgeführt wurde. Einige Lieder und mehrere Claviercompositionen waren in derselben Zeit entstanden und, den Knabenjahren entwachsen, wanderte Weber nun nach Wien.

Aus dieser Zeit seiner frühesten Jugend wird der Leser der Biographie den jungen Componisten mit dem lebhaften Gefühle begleiten, dass demselben kein beneidenswerthes Geschick zu Theil geworden. Unter der steten Obhut eines Vaters stehend, welcher die Liebe und Ehrfurcht des Kindes durch sein unverantwortlich leichtsinniges Benehmen fortgesetzt auf's Spiel setzte, vom Schicksale rastlos umhergeworfen, hat dem Knaben jenes heilige, wohlthätige Gefühl des Elternhauses und der Heimath gefehlt, welches, zumal für die Kindheit, durch nichts ersetzt werden kann. Und dass er dies im späteren Leben tief empfunden hat, darauf scheint der Umstand hinzudeuten, dass er »mit grosser Beflissenheit später jeder Erwähnung der Thätigkeit seines Vaters als Theaterdirector und seiner Familienglieder als Mitwirkende bei dessen Bühne auswich.« (S. 27.)

Bis dahin war die musikalisch-technische Ausbildung Carl Maria's eine sehr lückenhafte und unterbrochene gewesen. Erst von seinem Aufenthalte in Wien an beginnt unter des bekannten Abt Vogler's Leitung wieder ein regelmässiger und stetiger Unterricht, der allerdings nur etwas Weniges über ein Jahr währte, aber von entscheidendem und bleibendem Einfluss auf ihn wurde. Hierzu kam, dass er, zum ersten Male der Obhut seines Vaters entrückt, seine Kräfte selbständig fühlen und üben lernte. Die Gelegenheit, gute Musik zu hören, war ihm in Wien reichlich geboten, und er benutzte sie fleissig. So theilte sich seine Zeit zwischen angestrengtem Studium und dem Genusse des Lebens, zu dem ihn die vergnügungssüchtige österreichische Hauptstadt und einige lustige schnellgewonnene Freunde verlockten. Ohne rechten inneren Halt, nach einer fast nur nach Aussen gehenden Erziehung, aufgewachsen in der leichtfertigen Theaterumgebung, von lebhaftem Temperament, gerieth er bald in eine Auffassung des Lebens, die, leichtsinnig und locker wie sie war, von ernsten Gefahren für den halberwachsenen und unreifen Jüngling hätte sein können. Denn es lag nahe genug, dass bei seinem entschiedenen Talente seine bisherige dilettantische und mangelhafte Ausbildung ihn leicht dazu hätte verführen können, auf halbem Wege stehen zu bleiben, sich mit dem Erreichten zu begnügen, um endlich gleich tausend Anderen, gleich seinem talentvollen Vater, künstlerisch und sittlich zu verkommen. Zu seinem Glücke traten die Forderungen des Lebens ernst an ihn heran. Seine zerrütteten Vermögensverhältnisse zwangen ihn, eine Capellmeisterstelle in Breslau durch Vogler's Vermittelung anzunehmen; im November 1804 trat er, 18 Jahre alt, an die Spitze des Breslauer Theaters.

In dem neuen Wirkungskreise entfalteten sich zwei Seiten in Weber, die fast gleichmässig seinen Ruhm begründeten. Denn ausser seinem musikalischen Productionsvermögen, von dem ausser mehreren Liedern besonders die in Breslau entstandene, später »zum Beherrscher der Geister« umgearbeitete Ouvertüre zur unvollendeten Oper Rübezahl, so wie die später so genannte Ouvertüre zu Turandot schönes Zeugniss ablegen, entwickelte er ein aussergewöhnliches Dirigententalent, das er sicher nicht zum kleinsten Theile einer inmitten des Theaters verlebten Jugend verdankte. — Doch auch in Breslau sollte seines Bleibens nicht lange sein. Schon 1806 löste sich seine dortige Stellung, er sah sich mit einer beträchtlichen Schuldenlast, die durch lustiges Leben noch vermehrt worden war, wiederum ganz auf sich angewiesen. In dieser Noth musste es ihm höchst erwünscht sein, einige Zeit in Carlsruhe in Schlesien, einem Schlosse des kunstliebenden Prinzen Eugen Friedrich von Würtemberg, verweilen zu können. Eine gut eingespielte Capelle regte ihn zu musikalischem Schaffen an und es sind hier vorzüglich zwei Symphonien zu nennen, bei deren Beurtheilung der Biograph allerdings zu enthusiastisch verfährt, wie ihm das auch bei manchen andern Compositionen Carl Maria's begegnet. Die unheilvollen kriegerischen Ereignisse des Jahres 1806 machten dem schönen Aufenthalte in Carlsruhe ein schnelles Ende und nach einer über Dresden, Leipzig, Altenburg, Nürnberg, Erlangen gerichteten Kunstreise traf Weber in der Mitte des Jahres 1807 in Stuttgart ein, wo er eine Stelle als Secretär des Herzogs Ludwig von Würtemberg antreten sollte.

Ueber diese Stuttgarter Zeit gehen wir billig mit Schweigen hinweg. Ein sittenloses und hohles Treiben zog den jungen Musiker bald in seine Strudel. Doch verdankte er Stuttgart die Freundschaft des Capellmeister Franz Danzi und des Dichters Hiemer, welcher den Stoff des »Waldmädchens« in eine »Sylvana« umdichtete. Unter Zerstreuungen aller Art wurde sie componirt, aber mitten in die Vorbereitungen zur Aufführung traf der Zwischenfall ein, welcher Weber aus Stuttgart verbannte, behaftet mit dem schweren und wohlverdienten Vorwurf sträflichsten Leichtsinns, ja sogar mit dem unverschuldeten Verdachte einer Unredlichkeit. Anfang 1810 verliessen beide Weber's das Land, in dem Carl Maria um die ernste und heilsame Erfahrung einer schweren sittlichen Verschuldung reicher geworden war. Nach einem fruchtbringenden Aufenthalte in Mannheim, der ihm die Bekanntschaft mit Gottfried Weber, Dusch, Thibaut und in musikalischer Ausbildung vorzüglich grössere Vervollkommnung im freien Phantasiren einbrachte, nach einigen gelungenen Concerten, in denen besonders die Cantate »der erste Ton« grossen Erfolg errang, siedelte er nach Darmstadt über, wo er Vogler wiederfand, der einem Rufe des Grossherzogs Ludwig, eines leidenschaftlichen Musikliebhabers, gefolgt war. An Anregungen mancher Art fehlte es auch hier nicht, der neugeschlossene Freundschaftsbund, dem sich auch als früherer Bekannter Gänsbacher und Jak. Meyerbeer anschlossen, und der sich ganz ausdrücklich als »harmonischer Verein« constituirte, wirkte erfrischend und belebend ein, und das Ende desselben Jahres fand Weber wieder mit der Composition einer Oper, mit »Abu Hassan« beschäftigt. Die Oper wurde 1811 in München aufgeführt, wohin Weber auf seiner ersten grösseren Kunstreise gekommen war. Diese Reise brachte Weber's Namen zum ersten Male vor das grössere deutsche Publikum, und Musiker wie Laien fühlten sich durch seine Compositionen, sein treffliches Clavierspiel und insbesondere sein meisterhaftes freies Phantasiren gleich bewegt und angezogen. — Hieran schlossen sich Reisen nach der Schweiz, nach Prag, Dresden, Leipzig und Gotha, wo er längere Zeit in näherem Umgange mit dem interessanten aber wunderlichen Herzog Leopold August verbrachte. Von besonderer Wichtigkeit wurde für ihn wiederum eine Reise nach Norddeutschland, nach Berlin, und es ist vom Biographen vollkommen richtig, wenn auch in einem ungeniessbaren Schwall von Phrasen, bemerkt, dass für Webers ganzes

Wesen, welches bisher der süddeutschen Leichtigkeit, Gemüthlichkeit und lebhaften Sinnlichkeit zugewendet war, ein näheres Bekanntwerden mit dem nordischen Ernste, der kritischen Strenge und dem tieferen, geistigeren Streben des deutschen protestantischen Staates von hoher und folgereicher Einwirkung sein musste.*) Auch der S. 360 ff. mitgetheilte Aufsatz des Prof. Lichtenstein berührt diese Bedeutung, welche der Berliner Aufenthalt für Weber's ganze Ausbildung haben sollte. Die grosse Cantate »In seiner Ordnung schafft der Herr« und das Clavierconcert in Es-dur fallen in diese Zeit.

Der Anfang des Jahres 1813 fand Weber in Prag als Capellmeister. Mit ganz anderen Kräften, aber auch mit wesentlich grösserem Erfolge als einst in Breslau, förderte er die Musik in der musikliebenden Stadt, unterstützt durch allseitiges Entgegenkommen. Hier bildete sich sein grossartiges Dirigententalent aus; durch mancherlei Missgriffe und üble Erfahrungen wesentlich gefördert, in fortgesetztem Einstudiren mit den Werken der bedeutendsten Componisten vertraut geworden, gewann er tagtäglich grössere Einsicht in die Forderungen der Bühne, in die Bedingungen, welche auf die Wirkungsfähigkeit einer Oper bestimmend einwirken. Auch die Bekanntschaft mit der Schauspielerin Caroline Brandt, seiner nachmaligen Gattin, wirkte anfeuernd und veredelnd auf ihn ein, indem sie ihn aus den Fesseln einer unwürdigen Leidenschaft befreien half und ihm das schöne und reine Ziel einer gesicherten Häuslichkeit und der beglückenden Liebe einer treuen Gattin vor die Seele hielt. Sein Prager Aufenthalt erlitt einige Unterbrechungen durch mehrere Reisen in's Bad, nach München, vor Allem aber nach Berlin, welcher Stadt er wieder eine Anregung verdankte, die seine musikalische Ausbildung wesentlich zeitigte und reifte. **) Im August 1814 kam er nach Berlin, und während bisher, bei dem »fröhlichen Volk der Phäaken«, kaum eine Ahnung in ihm davon aufgestiegen war, was die Befreiungskriege gewesen seien, was es heisse, wenn ein Volk zum ersten Male das Bewusstsein seiner Macht, seiner Pflichten und Rechte gewonnen habe, traf ihn die nationale Begeisterung, welche damals in Berlin noch auf höchster Höhe stand, um so gewaltiger. Die in jenen Monaten entstandenen Männerquartette aus Körner's Leyer und Schwert und die Cantate »Kampf und Sieg« geben lautes Zeugniss davon, dass der im schönsten Sinne volksthümlich angelegte Componist, der bisher zumeist aus dem naiv-sinnlichen und gemüthlich-heiteren Volksleben Süddeutschlands geschöpft hatte, nun auch im Stande war, der ernsteren und grossen nationalen Bewegung Norddeutschlands zu folgen und aus der Seele des besten Kernes deutscher Nation der damaligen Zeit heraus zu schaffen. Mit dieser That hatte er die Schranken durchbrochen, welche eine bewegte Kindheit, lückenhafte Ausbildung und Erziehung, jugendlicher Leichtsinn zwischen ihn und die Besten seines Volkes, und den tüchtigsten Theil dieses Volkes selbst gezogen hatten. Er war zum Manne geworden, konnte eine That sein eigen nennen, die vor ihm keiner gethan, und mit frohem Bewusstsein durfte er sich seines schnellverbreiteten Ruhmes freuen.

Die schwierig gewordenen Prager Verhältnisse machten ihm die Annahme einer anderen Stellung wünschenswerth und so geschah es, dass, nachdem sich Aussichten auf eine Stelle in Berlin zerschlagen hatten, er Ende 1816 seiner Braut seine Ernennung zum kgl. sächs. Capellmeister melden konnte.

Bis hierher führt uns der vorliegende erste Band der Biographie, der wir in diesem kurzen Auszuge gefolgt sind.

Wir erkennen es mit Dank, dass uns hier zum grössten Theile äusserst werthvolles Material geboten worden ist, welches die Persönlichkeit unseres populärsten Operncomponisten in ein helles und meist neues Licht stellt. Zum Theil gilt dies auch von der Hauptseite seines Wesens, von der musikalischen, doch erhellt aus dem früher Gesagten, dass sich hier die Arbeit des Biographen äusserst ungenügend zeigt, und dass fast Alles noch zu thun bleibt.

Den Bildungsgang des grossen Componisten zu verfolgen, ist im höchsten Grade lehrreich. Es wird dem Leser der Biographie manche lebhaft hervortretende Aehnlichkeit mit Mozart nicht entgangen sein, so unter Anderem auch der kindlich heitere, gutmüthige Zug, der in beiden Musikern zu finden ist, und sich oft genug in drolligen, halb läppischen, zuweilen sogar kindischen Reimereien und musikalischen Spässen aller Art äussert. Doch, ohne auf die innersten musikalischen Unterschiede der beiden Künstlernaturen eingehen zu wollen, welcher Unterschied schon zeigt sich in der äusseren Gestaltung ihres Kindheitslebens! Im Gegensatze zu Weber bei Mozart ein trefflicher, ernster, ehrlicher Vater, durchgebildet in der Kunst, emsig beflissen, in treuem, fast pedantisch gewissenhaftem Unterrichte die Begabung seines Kindes auszubilden und zu pflegen. Dazu enge, kleinbürgerliche aber ehrenhafte Verhältnisse, beschränkter Gesichtskreis in allen äusseren Dingen, aber eine aufrichtige Frömmigkeit und lautere sittlich-tüchtige Gesinnung. So verlebte Wolfgang Amadeus seine Kindheit; selbst als die Kunstreisen unternommen wurden, leitete ihn die gütige und sichere Hand eines Vaters, der sich mit seinem von aller Charlatanerie freien braven Wesen schnell Aller Achtung erwarb. Wie ganz anders das Alles bei Carl Maria v. Weber war, lese man in und zwischen den Zeilen der vorliegenden Biographie. — Den eigenthümlichen Charakter eines Theiles der Weber'schen Compositionen, insbesondere mancher Clavierwerke, den man vom höchsten Standpunkte der Beurtheilung aus nicht mit Unrecht als dilettantisch zu bezeichnen versucht hat und der sich z. B. in der lockeren Verknüpfung meist an sich reizvoller Motive und Perioden äussert, dürfen wir sicher zum grössten Theile auf Rechnung seiner oft unterbrochenen Jugendbildung schreiben, welche ihm vor Allem ein unersetzliches Können, die vollständige und fast mechanisch gewordene Beherrschung der strengen Schreibart, versagte. Dass er später durch eifrige Arbeit diesen Mängeln abzuhelfen suchte, giebt zwar einen neuen Beweis für seine klare Einsicht und seine künstlerische Energie, konnte aber zu keiner Zeit das früher unwiederbringlich Versäumte ersetzen, zumal da das viel geübte freie Phantasiren unter diesem Um-

*) Beiläufig sei noch erwähnt, dass das S. 340 f. über Zelter ausgesprochene Urtheil ebenso ungerecht als pietätlos erscheint.

**) Für den wunderlichen musikalischen Standpunkt des Biographen giebt die Stelle Zeugniss, in welcher (S. 457) er von dem Plane spricht, das Tannhäusersujet als Oper zu bearbeiten. Weber war in Berlin darauf gekommen und hatte Brentano gebeten, ihm den Text zu schreiben. Der Biograph bemerkt hierzu: .... »so war es nahe daran, dass die Fabel, die jetzt einem der grössten Kunstwerke der Neuzeit zum Grunde liegt, schon 30 Jahre früher durch Weber ihre musikalische Behandlung gefunden hätte. Anders, melodiöser, reizender, schöner als sein berühmter Nachfolger auf dem Dirigentenstuhle zu Dresden, würde er ihn aufgefasst haben, tiefer, gewaltiger, grösser sicher nicht.« Mit dem Herrn Verfasser über seine Vermuthungen zu disputiren, ersparen wir uns und unsern Lesern. Wir dürfen uns damit bescheiden, ihn auf eine störende Inconsequenz aufmerksam zu machen, da er dem auf S. VII Geäusserten zuwider hier eine von »den üblichen Musikkritik-Tiraden« zum Besten gegeben hat. Nichts ist geeigneter, die relative Wahrheit jenes Satzes seiner Vorrede zu beweisen: »dass die Darlegung des Empfindens eines Subjects fast absolut werthlos für das andere ist.«

ständen eher schädlich als nützlich wirken musste. Bezeichnend für seine Anschauung ist die Kritik über die »zwölf Bach'schen von Vogler verbesserten und umgearbeiteten Choräle«, welche hoffentlich dem dritten, Weber's Schriften enthaltenden Bande einverleibt wird. Ueber den inneren Gang von Weber's Studien, über den eigentlichen Werth oder Unwerth mancher seiner Jugendarbeiten, über seine Claviermusik, sowie über seine Stellung in der Oper, über seinen Standpunkt gegenüber den vorhergehenden Meistern, insbesondere über den Bau, die Behandlung und überhaupt die musikalische Individualität der Weber'schen Opern seiner Jugendzeit bietet die Biographie ausser einigen zerstreuten Bemerkungen fast gar nichts. Weber's Stellung zum Liede wird berührt, aber in einer so phrasenreichen und geschraubten Auseinandersetzung, dass man merkt, hier stelle wieder einmal, nach dem Goethe'schen Spruche, »das Wort zur rechten Zeit sich ein«.

Aehnlich ist es mit einem Punkte, der nicht minder zu eingehender Beachtung aufforderte. C. M. von Weber ist der erste bedeutende Musiker, welcher selbständig literarisch und kritisch thätig ist. Es wäre eine interessante und für seinen Biographen kaum zu umgehende Aufgabe gewesen, dem mächtigen Umschwung der Geister nachzugehen, welcher dieses ermöglichte und den grossen Unterschied näher zu bezeichnen, welcher auch nach dieser Seite hin zwischen Mozart und Haydn einerseits und Weber andererseits sich zeigt. Ganz ausdrücklich offenbart sich hierin Weber als Kind unseres Jahrhunderts, als ein Jünger »der freien Kunst«, ein Künstler in ganz anderem Sinne als die beiden vorgenannten es waren, deren Persönlichkeit noch gar manchen Zug von dem Zunftmässigen, Geschlossenen und Handwerksmässigen im besten Sinne zeigt, welches das Erbtheil der früheren Jahrhunderte war. Wie viel zu dieser veränderten Anschauung und Stellung des Künstlers unsere grosse literaturgeschichtliche Epoche am Ende des vorigen Jahrhunderts, ja selbst die ganze mächtige Bewegung der Geister in jener Zeit beigetragen haben, würde bei eingehendem Studium ohne Zweifel durch manchen anziehenden Aufschluss dargethan worden sein, — freilich ist es hierzu nothwendig, eine Biographie nicht aus dem unbrauchbaren Gesichtspunkte novellistischer Darstellung, sondern als ein historisches Werk im ernsten Sinne zu behandeln. Von diesem Standpunkt aus würde Weber's literarische Thätigkeit eine wesentlich tiefere und gründlichere Würdigung erfahren haben, auch würde dann, davon sind wir überzeugt, ein gewisser peinlicher, sinnlich-sentimentaler Ton von selbst gewichen sein, mit dem der Biograph, weit entfernt, die mannigfachen Verirrungen Weber's zu beschweigen oder ihrer kurz in ernster Weise zu erwähnen, gerade den vielen zarten und unzarten Liebesverhältnissen Weber's besondere Aufmerksamkeit widmet. Von einem über den Vater schreibenden Sohne wird so etwas immer unerklärlich bleiben, wenn man nicht vorzieht, eine andere Bezeichnung dafür zu wählen, und wir sind der Zustimmung aller wahrhaft Gebildeten gewiss, wenn wir den Herrn Verfasser ersuchen, in's künftige auf die Betonung dieser Schattenseiten eines grossen Künstlers, welche für ein gesundes Gefühl unerfreulich und verletzend ist, zu Gunsten wichtigerer und ernsterer Momente zu verzichten.

So haben wir schliesslich nur den Wunsch hinzuzufügen, dass derselbe grössere Gewissenhaftigkeit bei der Vollendung seines Werkes walten lassen möge. Sollte er persönlich sich ausser Stande fühlen, den billigen Forderungen einer Künstlerbiographie zu genügen, so veröffentliche er sein werthvolles und mit anerkennenswerthem Fleisse gesammeltes Material in schlichter und einfacher Zusammenstellung und überlasse die Verwerthung einem Berufeneren. Das gute Bewusstsein, nach Kräften einer Pietätspflicht gegen den abgeschiedenen Vater genügt zu haben, wird ihm auf diesem Wege sicherlich am wenigsten verkümmert werden.

Die Ausstattung des Buchs ist gut; das beigefügte Porträt C. M. von Weber's eine willkommene Zugabe. Nur ist über eine ungebührliche und bei dem bekannten Namen des Verlegers auffällige Menge von Druckfehlern zu klagen, welche im Verein mit mehreren Schreibfehlern und der schon berührten Unfertigkeit des Styls die Lectüre nicht wenig erschweren.

Recensionen.

Vierhändige Clavierstücke.

(Schluss.)

5) **Franz Wüllner**, 26 Variationen über ein altdeutsches Volkslied. Op. 11. Leipzig und Winterthur, Rieter-Biedermann. Pr. 1 Thlr. 5 Ngr.

Ueber F. Wüllner's Wollen und Können haben d. Bl. im vorigen Jahrgang Nr. 31 einen längeren Aufsatz gebracht, auf welchen wir hier zurückweisen können. Die vorliegenden 26 Variationen scheinen das dort Gesagte in den wesentlichsten Punkten zu bestätigen. Wir finden in ihnen nicht jenen unmittelbaren Zug des Talents ersten Ranges, wohl aber eine seltene musikalische Bildung, deren Bethätigung gar Manchem zu wünschen wäre, und die denn auch den vorliegenden Variationen sehr zu Gute kommt. Nirgend wird hier der Hörer oder Spieler durch Unfertiges, Schiefes oder schlechthin Unbedeutendes belästigt, vielmehr macht jeder Zug den Eindruck echt musikalischen Wesens.

Man erschrecke nicht über die grosse Anzahl der Variationen. Da das Thema (Commodo, G-moll 4/4) nur acht Takte zählt und die Variationen auf dem Grunde des Themas eine grosse Mannigfaltigkeit von Motiven entwickeln (oft bedauert man, dass die grosse Kürze des Themas keine weitere Ausführung zuliess), so spinnt sich das Ganze rasch und lebendig genug ab. Bekanntlich besteht der Werth bei einer grösseren Reihe von Variationen hauptsächlich darin, dass die einzelnen Veränderungen nicht allein an sich selbständige und schöne kleine Gebilde sind, sondern dass sie untereinander in einem gewissen Verhältniss stehen, in sich selbst die Momente neuer Entwicklungen tragen, Steigerungen enthalten, sich gruppiren in verwandte und wieder neugeartete Partien, — Alles auf Grund des Themas. Wüllner bekundet hierin ebenso viel Geschick wie künstlerische Bildung. Bei einem Thema von nur acht Takten ist es nämlich fast unmöglich, einer allzu grossen Mannigfaltigkeit zu entgehen, wenn nicht (wovon Beethoven in seinen C moll-Variationen das glänzendste Beispiel giebt) jeder neu angeschlagene Ton in einigen der folgenden Variationen seine Fortsetzung und weitere Ausbildung findet. Wüllner hat hierauf offenbar Bedacht genommen. Von der 1. bis zur 11. Variation findet eine Steigerung statt; die durch diese Grenzpunkte eingeschlossenen Veränderungen gehen sämmtlich entweder unmittelbar aus dem Thema oder aus dem Voraufgegangenen hervor, und das Tempo steigert sich bis zum *Molto vivace*. Mit der 12. Variation beginnt ein neuer Ansatz; die Noten des Themas erscheinen dem Ansehen nach so wie

Anfangs, aber in Es-dur, wodurch es natürlich eine ganz neue Physiognomie erhält. Es bildet sich nun eine kleinere Gruppe von 4 Variationen, die unter sich Verwandtes und eine Steigerung enthalten. Mit der 16. Variation tritt abermals Ruhe ein. Das Zarte, Weiche verwandelt sich dann allmälig in Scherzhaftes, ja Burleskes und macht wieder energischen Charakteren Platz, welche in Variation 19 (Canon) und 20 sich hauptsächlich aussprechen, worauf in Variation 21 das Leidenschaftliche und in Variation 22 und 23 das humoristische Element, dann in Variation 24 und 25 das Gesangvolle (in G-dur) zur Geltung kommen. Die letzte, 26. Variation, tritt als »Trauermarsch« auf, entwickelt sich aber, frei von den beengenden Schranken des Themas, zu einem grösseren Gebilde, dem dann noch, in einer Art Coda, eine gedrängte Recapitulation schon in früheren Variationen behandelter Motive folgt. Das Ganze schliesst beruhigt in einem Gdur-Satze, in welchem die Melodie des Themas im Bass um einen halben Takt verschoben erscheint. Vielleicht wäre eine ganz einfache Wiederholung der ursprünglichen Melodieform noch vortheilhafter gewesen, um das Ganze schön abzuschliessen.

Wir können das gediegene Werk entschieden der Aufmerksamkeit der Musikfreunde empfehlen. Bietet es auch nicht jene unmittelbare Schönheit, die entzückt und begeistert, so doch viel Anregendes und besonders eine für die Spieler interessante, übrigens nicht leichte, Aufgabe.

Religiöse Gesangmusik.

L. Meinardus, Passionslied von Paul Gerhardt für Chor, Solostimmen und Orchester, Op. 19. Leipzig und Berlin, Peters. Partitur 2 Thlr. Clavierauszug und Stimmen 2 Thlr. 5 Ngr.

D. Die mit Beethoven's Tode begonnene Musikperiode ist ihrem ganzen Charakter nach der weiteren Ausbildung eines selbständigen geistlichen Styles nicht günstig gewesen; eine Thatsache, deren tiefere Ursachen zu verfolgen einer ausführlichen Betrachtung bedürfte. Diejenige Gattung geistlicher Composition, welche ihre Aufgabe vornehmlich in der objectiven, treuen Hingabe an den Sinn des Texteswortes erkennt, denselben zu erfassen und dem gläubigen Hörer eindringlich und nachdrücklich einzuprägen bestrebt ist, war von den höchsten Meistern des 16. und 18. Jahrhunderts zu einer Vollendung geführt worden, dass die Nachfolgenden dieselbe nicht überbieten konnten und mit dem Beginn unseres Jahrhunderts ihre Entwicklung als beendet angesehen werden konnte. Neben dieser aber bildete sich, dem Charakter unserer modernen Zeit entsprechend, eine zweite Stylgattung auch im geistlichen Fache, welche die volle subjective Erregung des Individuums, wie sie freilich durch das Texteswort hervorgerufen ist, dann aber sich im Innern selbständig gestaltet und ausdehnt, zur Grundlage hat. Dieser subjectiven Durchdringung des geistlichen Stoffes verdanken wir Beethoven's Ddur-Messe, ein Werk, welches freilich im Ganzen ohne Nachfolge geblieben ist; denn der durchstechend subjective Grundzug moderner Production hat sich mehr auf weltlichem Gebiete geltend gemacht. Was aber z. B. die neuromantische Schule, Schumann selbst, in geistlicher Musik geleistet, trägt durchweg diesen subjectiven Charakter. Wer nun dieser Behandlungsweise seiner Natur und Begabung nach sich nicht anschloss, der war eben auf Nachahmung des von den Alten gegebenen Musters angewiesen, und so trägt, was seit Beethoven an Oratorien, Cantaten, Messen u. s. w. von Meistern verschiedenen Ranges geleistet worden ist, meistentheils diesen Charakter der Nachahmung, des Eintretens in eine längst festgestellte Form, des Festhaltens an einer durch Tradition fixirten Weise. Hoch erhebt sich in der ganzen Schaar der den Meistern classischer Kirchenmusik sich anschliessenden Nachfolger, durch geniale Begabung und vollendete Meisterschaft der Form, Mendelssohn in seinen Oratorien und Psalmen; aber wenn er auch durch sein überlegenes Talent, den Reichthum seiner Erfindung, die Kraft seines Gedankens die alten Formen neu belebte und ihnen durch seine selbständige Individualität ein neues Gepräge gab, so kann er doch schwerlich als Begründer eines neuen Kirchenstyls angesehen werden; gerade die Züge, die ihm individuell sind und seine Werke von denen seiner Zeitgenossen scheiden, dürften mit dem Charakter des Geistlichen am wenigsten zusammenfallen. Wer nun neben und nach Mendelssohn geistliche Stoffe bearbeitete, ohne die hohe Begabung und die Selbständigkeit Mendelssohn's zu besitzen, bei dem musste nothwendigerweise das Gepräge der Nachahmung noch deutlicher und unverwischbarer hervortreten.

Dergleichen Betrachtungen beschäftigten uns, als wir obiges Werk eines schon durch grössere mit Beifall und Anerkennung aufgenommene Leistungen rühmlich bekannten Componisten zur Hand nahmen; wir glaubten sie um so mehr vorausschicken zu dürfen, als wir uns sagen mussten, wie vereinzelt ein Werk dieser Gattung unter dem neuerdings Erscheinenden dastehe, und dass es der Erinnerung an das früher Geleistete bedürfe, um ihm seine Stellung richtig anzuweisen. Wir erkennen in dem Componisten einen Künstler, der, neben der vollkommensten und sichersten technischen Durchbildung, an das tiefere Verständniss des geistlichen Styls, wie ihn Bach und Händel repräsentiren, ein eingehendes Studium gewandt und sich auf diesen Voraussetzungen seinen Styl gebildet hat; er bewegt sich darin frei genug, um erkennen zu lassen, dass er nicht nur äusserlich jene Altmeister nachahmt, sondern dass eine in ihm selbst liegende verwandte Anlage sich unter dem Einflusse jener so entwickeln musste; dabei kann er freilich die Zeit, in der er lebt, nicht ganz verleugnen (wer wollte das auch fordern?) und hat nicht selten den Ausdruck tieferer Innigkeit oder grösserer Leidenschaft, wie ihn der modern-romantische Styl ausgebildet hat, zu gesteigerter Wirkung mit verwendet. Von den Hauptbestrebungen moderner Composition jedoch, welche auf Entfesselung der empfindenden Innerlichkeit nach allen Richtungen hin gerichtet sind, unterscheidet sich der Componist durch das strenge und einseitige Zurückziehen auf die eine Gattung, in welcher er die ernste Weise der alten Meister geistlicher Tonkunst in unsere Zeit zu verpflanzen und der vielfachen Verflachung und Haltlosigkeit ein Gegengewicht gegenüberzustellen bemüht scheint. Er würde das mit noch grösserem Erfolge unternehmen, wenn er sich in gleichem Grade seinen Mustern gegenüber selbständig und erfindungsreich zeigte, als er sich von dem herkömmlichen Gepräge unserer Zeit entfernt. Indessen trotz dieser Abhängigkeit vorzüglich von entsprechenden Bach'schen Werken, die wir in einzelnen Sätzen sehr klar erkennen werden, vereinigt doch das Werk in der Wahrheit und Einfachheit der Auffassung, der Wärme der Empfindung und der Gediegenheit der technischen Arbeit Vorzüge, die geeignet sind, in seinem Kreise den Sinn für den ernsteren Styl zu wecken und das Verständniss der noch nicht hinlänglich zugänglich gewordenen Werke Bach's vermitteln und vorbereiten zu helfen.

Das Gerhardt'sche Lied, welches in der bekannten

Weise zuerst das Leiden des Heilandes mit dem inneren mitleidsvollen Antheile des Gemüthes anschaut, durch diese Betrachtung das Bewusstsein eigener Schuld hervorruft und mit dem Versprechen der inneren Umkehr schliesst, theilt sich Meinardus den Strophen zufolge in fünf Gruppen. Die erste Strophe (»O Welt sieh hier dein Leben am Stamm des Kreuzes schweben«) gestaltet er zu einem grossen polyphon ausgeführten Chore (G-moll, C), von ernstem, trübem Charakter, der auch in der Instrumentation hervortritt; in dem durch ein getragenes Hauptmotiv und Achtelbewegung einheitlich gestalteten Satze treten gewisse Worte, wie »O Welt«, »dein Heil sinkt in den Tod«, in ausdrucksvoller, beinahe malender Declamation hervor. Die drei letzten Zeilen der Strophe werden zu einem bewegteren und kräftigeren Gegensatze verwendet, in welchem der Stolz, sowie der über die Verhöhnung hervorbrechende Unwille seinen Ausdruck findet. Schön lässt er gegen den Schluss hin den Chor verklingen bei den Worten »sinkt in den Tod«; das Ganze hinterlässt einen würdigen Eindruck. In dem nun folgenden Alt-Solo (»Wer hat dich so geschlagen?«, $^3/_8$ C-moll), welches nur von Violen und Cellos begleitet wird, kommt das tieferregte Mitleid zum Ausdruck; auch hier ist die Cantilene, Declamation und Modulation schön und würdig, nur merkt man Bach'schen Einfluss allzu sichtlich, und in der einen 4mal wiederholten Figur auf die obigen Worte scheint uns doch der sprechende Ausdruck des Mitleids etwas stark aufgetragen. Es folgt ein achtstimmiger Chor auf die Worte »Ich bin's, ich sollte büssen« ($^6/_8$ C-moll, Erregt), die man als Choral zu hören gewohnt ist; hier werden sie zu einem leidenschaftlichen, polyphonen Chore benutzt, welcher in den kurzen dramatischen Chören der Bach'schen Passionen seine Vorbilder hat, und welcher in den nacheinander folgenden Stimmeneintritten und der ferneren Behandlung das Hervorbrechen des Schuldbewusstseins etwas heftig, doch wirksam und nachdrücklich zum Ausdrucke bringt. Einen wirklichen Contrast hierzu bildet die folgende Tenor-Arie (G-moll C, Ruhig), welche in zwei einander gegenüberstehenden Perioden zuerst das demüthige Bewusstsein eigener Schwäche, dann in ungeduldiger Erregung den Entschluss kundgiebt, immer des Leidens zu gedenken. Die Führung der Cantilene erinnert durchweg an Bach'sches Vorbild; hin und wieder zeigen sich moderne Wendungen; die Hervorhebung des »eins aber will ich thun« scheint uns etwas zu theatralisch. Der Schlusschor, welcher den Entschluss wirklich ausspricht (»Ich will mich mit dir schlagen ans Kreuz und dem entsagen, was meinem Geist gelüst't«), bringt in G-dur ($^3/_4$, Lebhaft) zuerst eine vollständig canonische Bewegung zwischen Sopran und Tenor, die sehr wohlklingend ist und an Mendelssohn erinnert, und dann zuerst im Alt, dann im Bass eine Choralmelodie auf dieselben Worte, von den beiden andern Stimmen in fortgehender Viertelbewegung figurirt, in geschickter harmonischer Behandlung. Zum Schluss tritt die Choralmelodie in die Oberstimme, und wird von den übrigen Stimmen und den Instrumenten nur harmonisch begleitet; gewisse declamatorische Verkürzungen derselben haben uns nicht recht in den Sinn gewollt. Versöhnlich wirkt am Schlusse die Hinweisung auf die ewige Ruhe; und das ganze Werk wird an Niemanden, welchem es gegeben ist, die religiöse Versenkung in bedeutungsvolle Textesworte und deren musikalische Wiedergabe von berufener Hand, wie sie uns hier geboten wird, nachzufühlen, ohne Eindruck vorübergehen.

Musikleben in Bonn.

♯ Nachdem unsere diesjährige Concertsaison beendet ist, erhalten Sie meinem Versprechen gemäss einen Bericht über die musikalischen Freuden und Leiden, die uns der vergangene Winter gebracht hat, aus dem Sie ermessen werden, inwieweit unser kleines Bonn sich dem Ziele, seine Leistungen mit denen grösserer Städte verglichen zu sehen, angenähert hat. Ein solcher Bericht kann auch für einen grösseren Leserkreis nicht ohne Interesse sein; denn wenn die Leistungen der grösseren Städte einen Einblick gewähren in die Fortschritte der Künstlerschaft und Virtuosität, in die Erweiterung der Mittel und Kräfte zur Ausführung grosser Tonschöpfungen, so eröffnet uns das Musikleben in den kleineren eine Aussicht in das allmälige weitere Eindringen musikalischer Kenntniss und Geschmackes und die mannigfachen Hindernisse, welche demselben entgegenstehen: und das wird auch einmal für eine Kunstgeschichte unserer Zeit nicht ohne Bedeutung sein.

Dergleichen Hindernisse giebt es gerade bei uns mancherlei. Zum Zustandekommen von Concerten gehört vor allen Dingen ein Publikum, welches dieselben anhört und durch seine Theilnahme ermuthigt und fördert. In ersterer Beziehung können wir freilich nicht klagen, da unsere Aufführungen zahlreich genug besucht zu sein pflegen; was aber das zweite betrifft, so sind wir hier noch weit von dem entfernt, was man anderswo Einfluss und Unterstützung von Seiten des Publikums nennen kann. Wir haben eben hier kein eigentliches, von Einem Sinne und Interesse beseeltes Publikum, sondern nur eine mit sehr verschiedenen Begriffen und Ansprüchen an die Aufführungen herantretende Zuhörerschaft. Ein grosser Theil, vielleicht die grössere Hälfte, besucht die Concerte weniger aus tieferem musikalischen Interesse, als weil es einmal zum Ton gehört, auch diese Unterhaltung mitzumachen, und unterhält sich auch in der That an leicht verständlicher melodiöser Musik, an hübschem Gesange, hübschen Sängerinnen und den genialen Handbewegungen gewandter Künstler, während er bei Bach'scher Musik ermüdet und Händel'sche Oratorien unter die »traurigen Hochgenüsse« rechnet. Die kleinere Hälfte, welche wirklich musikalischen Sinn und zum Theil auch Verständniss und Urtheil besitzt, enthält wiederum in sich eine Menge solcher, deren Ansprüche durch anderwärts gehörtes Besseres oder auch ohne dies in einer Weise gesteigert sind, dass sie überall einen höchsten Maassstab einer oft nur vermeintlichen Vollkommenheit anlegen, an allem mäkeln, von einer Berücksichtigung lokaler Verhältnisse nichts wissen wollen, und dem besten Streben und Wollen nur kaltes Absprechen entgegenzusetzen haben. Neben diesen verwöhnten und blasirten Elementen, an denen unsere Musenstadt nicht eben Mangel leidet, ist dann endlich die Zahl derer nicht gross, welche auch bei weniger grossen Mitteln und weniger vollendeter Darstellung das Schöne zu erkennen und sich daran zu erfreuen vermögen, welche der Absicht und dem ernstlichen Bemühen die verdiente Anerkennung zu Theil werden lassen und so für die Hebung und Unterstützung eines Instituts, welches nur die Pflege wahrer Kunst als Ziel verfolgt, auch ihrerseits beitragen.

Nun hängt das Gelingen ferner von der Zusammensetzung und dem Verständnisse der Mitwirkenden ab; und in dieser Hinsicht besonders sind bei uns die Schwierigkeiten grösser, als irgendwo anders. Die Gründe derselben sind Ihnen, wenn ich nicht irre, schon früher einmal berichtet worden. Was unsern Chor betrifft, so ist erstlich der männliche Bestandtheil desselben durch das Ab- und Zugehen der Studirenden stetigem Wechsel unterworfen und die einheimischen Kräfte, die einen bleibenden Bestand bilden könnten, scheinen in den hier florirenden Männergesangvereinen mehr Befriedigung und gesellige Unterhaltung zu finden. Der weibliche Chor ist

einer andern Schwierigkeit unterworfen, nämlich dem Vorurtheile, welches gegen ein Mitwirken bei öffentlichen Aufführungen unter den Klassen besteht, die für die gebildeten und tonangebenden gehalten sein wollen. Ein ferneres Hemmniss für den ganzen Chor, welches mit mehr Berechtigung manchen von dem Eintritt zurückhält, besteht darin, dass derselbe nicht wie in anderen Städten eine feste Organisation besitzt, also nicht z. B. bei der Wahl seines Vorstandes sowie der Aufnahme neuer Mitglieder in entscheidender Weise mit thätig ist. Ein zum grössten Theile nicht gewähltes, sondern seit Jahren bestehendes Comité ladet zu Anfang jedes Winters, wenn die Abonnementconcerte herannahen, die bisherigen Mitglieder ad hoc zu neuer reger Betheiligung ein; neu Hinzukommenden wird kaum Schwierigkeit gemacht und von musikalischen Anforderungen in der Regel ganz abgesehen; für die Zeit, in welcher keine Concerte sind, fallen auch die regelmässigen Uebungen aus und die Existenz des Vereines scheint während derselben aufzuhören. Sie sehen, was bei diesem Zustande für eine stetige Fortbildung und Vervollkommnung unseres Chores geschehen kann.

Noch grösseren Calamitäten ist unser Orchester ausgesetzt, wenn wir überhaupt von einem solchen reden können. Wir haben nämlich hier zwar einen städtischen Musikdirector, einen städtischen Gesangverein, aber kein städtisches Orchester; und da unsere Stadt nicht gross genug ist, um Musikern, besonders Blasinstrumentalisten, eine genügende Gewähr für ein sicheres Auskommen zu bieten, so hat es bis jetzt noch nicht zu einem einigermaassen vollzähligen Orchester bei uns kommen können. Aus zwei Privatcapellen, deren Hauptgeschäft auf Tanz- und Harmoniemusik gerichtet ist, wird ein Orchester zusammengesetzt, welchem sich einige geübte Dilettanten zugesellen und welches in dieser Gestalt die wöchentlichen Unterhaltungen unseres Instrumental-Vereins, des Beethoven-Vereins, ausführt. Dieser Verein, ausserordentlich zahlreich besucht und daher für Pflege guten Geschmacks und künstlerische Unterhaltung von grossem Werthe, ist dennoch bis jetzt kein Institut zur Verbesserung des Orchesters geworden, da in demselben nur vorgespielt, nicht geübt wird. Zu den Abonnementconcerten muss dann regelmässig ein starker Zuzug aus dem benachbarten Cöln requirirt werden.

Dass wir nun bei all diesen misslichen Verhältnissen doch alle Jahre zahlreich besuchte und auch im Ganzen befriedigende und genussreiche Concerte haben, das verdanken wir zunächst der thätigen und liberalen Unterstützung eifriger Kunstfreunde in unserer Stadt, die ihren Einfluss bei Herbeiziehung tüchtiger Künstler von aussen sowie bei der Einrichtung musikalischer Unternehmungen unermüdlich aufbieten; sodann aber unseren thätigen Dirigenten, die seit mehr als einem Jahrzehnt bemüht sind, mit den vorhandenen Kräften zu leisten, was geleistet werden kann, und unter denselben einen regen Sinn für das Grosse und Schöne zu wecken. Nachdem langjährige aufopfernde und umsichtige Bemühung eines hier lebenden hochgeachteten Forschers und Musikgelehrten unsere Leistungen auf einen Standpunkt gebracht hatte, auf welchem sie erst als Kunstleistungen bezeichnet werden konnten, trat zu Anfang der 50er Jahre Herr von Wasielewski ein und trug durch energische Leitung und Zusammenfassung zur Förderung unseres Musiklebens wesentlich bei. Es folgte ihm Albert Dietrich, unter dessen 6jähriger Leitung wir eine Reihe der schönsten und grössten Compositionen vorgeführt bekamen und welcher Liebe und Verständniss für die Kunst in jeder Weise aufs eindringlichste gepflegt hat. In gleichem Sinne arbeitet auch unser jetziger Director Brambach mit Kenntniss und Umsicht fort, und hat sich schon in den ersten Jahren seines Wirkens allgemeine Anerkennung erworben; auch die Concerte dieses Winters haben in der Wahl der Programme und der Ausführung von seinem Streben und seiner keine Mühe scheuenden Thätigkeit neues Zeugniss abgelegt.

Ich lasse nach diesen Bemerkungen die Programme in der Kürze folgen. Von den 6 Concerten brachte das erste von Instrumentalstücken Mozart's Ouvertüre zur Zauberflöte und F. Schubert's Cdur-Symphonie, von Gesangstücken Händel's Krönungshymne und einen Psalm für Frauenchor von W. Bargiel (»der Herr ist mein Hirte«), dessen innige, zart empfundene Weise sehr ansprach. Ausserdem spielte Herr Concertmeister L. Straus aus Frankfurt Mendelssohn's Violinconcert und Beethoven's Romanze in F, und bewährte sich als einen nach Technik, Vortrag und Geschmacksbildung gediegenen, ausgezeichneten Künstler, der durch seine volle Tonbildung und markige, kräftige Auffassung namentlich dem Mendelssohn'schen Werke einen Adel zu verleihen wusste, den die Composition nicht überall besitzt. Dem Künstler wurde reicher Beifall zu Theil. — Die Aufführung von Haydn's Schöpfung im zweiten Concerte kann, wenn man die durch unsere Verhältnisse gegebenen Einschränkungen berücksichtigt, eine im Ganzen gelungene genannt werden, Chor und Orchester thaten ihre Schuldigkeit, nur spielte letzteres in dieser, wie auch in vielen andern Aufführungen viel zu rücksichtslos gegen die beinahe unterdrückten Singenden. Die Soli wurden von Fräulein Büschgens aus Crefeld, Herrn Göbbels aus Aachen und Herrn Hill aus Frankfurt gesungen, von denen der Letztere durch Fülle und Wohllaut der Stimme wie durch geschmackvollen Vortrag und richtige Auffassung hervorragte. — Das dritte Concert brachte die Ouvertüre zum Wasserträger von Cherubini, Ave verum von Mozart, Concert für Violoncell von Molique und Fantasie von Servais, vorgetragen von Herrn Brinkmann aus Frankfurt a. M., Meeresstille und glückliche Fahrt von Mendelssohn, und die Musik zum Sommernachtstraum von Mendelssohn, in welcher aber leider das Gesangliche weggelassen wurde. Unter den Instrumental-Künstlern haben wohl die Violoncellisten die undankbarste Stellung dem Publikum gegenüber wegen der Beschränktheit ihres Repertoirs, durch welche sie meist gezwungen werden unter das Niveau des Schönen hinabzusteigen. Davon abgesehen, erntete Herr Brinkmann durch seine feine und gediegene Technik, hübschen Vortrag und erstaunliche Fertigkeit verdienten Beifall. — Das vierte war ein rechtes Beethoven-Concert; es enthielt die Cdur-Messe und die Cmoll-Symphonie. Es war von allen das am sorgfältigsten vorbereitete, der Chor sang mit Präcision und nicht ohne Wärme, und auch dem Orchester merkte man an, dass es die Symphonie nicht zum ersten Male spiele. Die Soli in der Messe waren durch hiesige Dilettanten besetzt. — Das Programm des fünften Concertes war folgendes: Ouvertüre, Scherzo und Finale (Op. 52) von R. Schumann; Recitativ und Arie aus Figaro, gesungen von Frl. Rothenberger aus Cöln; 2 Sätze des Chopin'schen Emoll-Concerts, und die Cmoll-Variationen von Beethoven, gespielt von Herrn J. Seiss aus Cöln; Verleih uns Frieden, für Chor und Orchester, von Mendelssohn; Ouvertüre, Chöre und Sopranarie aus Idomeneo von Mozart; Ouvertüre zur Leonore von Beethoven. Sie werden nicht mit Unrecht das Programm etwas zu vielartig und gemischt finden und es war auch im einzelnen nicht überall glücklich gewählt. Besonders waren aus dem Idomeneo solche Nummern ausgesucht, die von der wahren Bedeutung und Grösse jenes Werkes nicht nur nicht zeugen können, sondern sogar in dieser Ablösung aus dem Zusammenhange, in dem sie allein wirksam sind, geeignet sind einen verkehrten Begriff davon zu erzeugen. Auch werden die drei Ouvertüren auf dem Programme Sie stutzig gemacht haben; wenngleich die erste nicht eigentlich diesen Namen verdient, sondern als erster Satz jener kleinen Symphonie zu gelten hat. Das wunderbar tiefe kleine Gebet von Mendelssohn, in die übrigen Nummern

wie hineingeschneit, verlor ausserdem noch durch das laute Spiel des ungezügelten Orchesters seine ganze Wirkung. Mit reichem Beifall belohnt wurde Herr Seiss, welcher auch in der That mit einer grossen technischen Fertigkeit eine schöne Gabe der Auffassung und klaren plastischen Darstellung verbindet. Auch Fräulein Rothenberger ist, seitdem wir sie zuletzt hörten, wieder um ein Erhebliches fortgeschritten, ihre Stimme hat an Volumen und Wohllaut gewonnen und Vortrag wie Technik geben Zeugniss von sorgfältigen Studien; wir wollen nur hoffen, dass neben dem Einflusse der Schule auch die Naivetät und natürliche Wärme noch mehr zu ihrem Rechte kommen.— Das letzte Concert brachte uns denn endlich Händel's Samson, und zwar in einer nach hiesigem Maassstabe recht befriedigenden Weise, wenn wir von der Begleitung des Orchesters absehen. Von den Solisten war es besonders die Altistin, unsere allverehrte Fräulein Fr. Schreck, welche durch den tieferregten Ausdruck der Bitte und des Schmerzes, mit welchem sie ihre schöne Partie sang, vorwiegend dazu beitrug, der Aufführung den Charakter der Würde und des Ernstes zu verleihen. Ausser ihr sangen noch Fräulein Rothenberger und die Herren Pütz und Bergstein aus Cöln.

Ausser den Abonnementconcerten haben wir im verflossenen Winter noch einen grossen Genuss gehabt durch vier Quartett-Soiréen, welche die Herren v. Königslöw, Japha, Derckum und Schmit aus Cöln hier veranstalteten, und in welchen die beiden erstgenannten Herren abwechselnd die erste Geige spielten. Die Präcision des Zusammenspiels, sowie die von eingehendem Verständniss zeugende Darstellung liess nichts zu wünschen übrig. Besonders dürfen wir Herrn von Königslöw wohl ohne Frage zu den besten jetzt lebenden Darstellern classischer Kammermusik rechnen, die Wahrheit und Tiefe der Auffassung, die Wärme der Ausführung, die vollendete Kunst des Vortrags, verbunden mit herrlicher Tonbildung und schönster Technik reisst unwiderstehlich hin.

Schliesslich erzähle ich Ihnen noch, dass unter den Städten, welche die Carlotta Patti zu hören bestimmt waren, auch Beethoven's Geburtsstadt sich befunden hat. Einen fernern Bericht über diesen Genuss werden Sie mir aber, nach dem was Ihre Zeitung neulich über diese Dame gebracht hat, gütigst erlassen.

Berichte.

Wien. ✕ Die letzten Concerte der nunmehr geschlossenen Saison bildeten jenes des Männergesangvereins und eine ausserordentliche Production der Singakademie. Das Programm des ersteren zeichnete sich diesmal durch eine erschreckende Armuth an auch nur halbwegs bedeutenden Novitäten aus. Des hiesigen Chormeisters Weinwurm »Geistliches Lied« und Liszt's »Vereinslied« waren die einzigen darunter, welche das musikalische Interesse einigermaassen in Anspruch nahmen. Ueberhaupt wird sich der Männergesangverein, so tüchtig er geschult und geleitet ist, in Folge der erdrückenden Concurrenz so vieler anderer musikalischer Vereine und bei dem Mangel neuer, guter Compositionen für Männerchor sein Concertterrain im Redoutensaal mit von Jahr zu Jahr wachsenden Schwierigkeiten und demnach verdoppelten Anstrengungen erkämpfen müssen, um nicht schliesslich auf das Feld der »Liedertafeln« zurückgedrängt zu werden. Die Theilnahme des grossen Publikums für diese Art von Musik hat übrigens nichts weniger als abgenommen, und die Wanderfahrten des Vereins in die »Provinzen« haben bis jetzt in mehr als einer Beziehung trefflichen Erfolg gehabt. Hier ist noch Gutes zu vollbringen.

Die ausserordentliche Production der Singakademie war eigentlich ein Concert, welches Johannes Brahms veranstaltete, um darin als schaffender Künstler in grossem Maassstab vor das Publikum zu treten; denn das Programm bestand ausschliesslich aus Brahms'schen Compositionen. Der Erfolg war im Ganzen ein glücklicher. Die reizenden Gesangquartette: »Wechsellied zum Tanze« und »Neckereien« wurden mit rauschendem Beifall aufgenommen, auch zwei »Marienlieder« (für gemischten Chor) fanden Anklang, und das Sextett für Streichinstrumente, obschon diesmal von ersten Künstlern ungenügend vorgetragen, wirkte, namentlich in den beiden Mittelsätzen, abermals recht anregend; weniger glücklich war dagegen der Componist mit einer, erst in neuester Zeit entstandenen Sonate für zwei Claviere (von ihm und Tausig gespielt), einer umfangreichen und theilweise zweifellos bedeutenden Composition, deren erster, über die Gebühr ausgedehnter Satz, sowie die verschwommene, unverständliche Träumerei des zweiten gegründete Bedenken erregten, während der dritte und vierte durch energischen Ausdruck, schöngeformten Bau und Originalität der Erfindung die gedrückte Stimmung des Auditoriums wieder aufrichteten.

Die italienische Oper ist nun bei »Traviata« (der sechsten Oper) angelangt, in welcher die Artôt und Graziani excelliren. An einzelnen vorzüglichen Gesangskräften fehlt es dem Unternehmen nicht, aber von allen bis jetzt gegebenen Opern (Ballo in maschera, Othello, Barbier, Mosè und Lucia) hat sich noch keine einer vollständig guten Besetzung erfreut. Das verhältnissmässig befriedigendste Ensemble wurde in dem unverwüstlichen »Barbier«, in Mosè und in Traviata erzielt. Der Tenor Mongini hat den hochgespannten Erwartungen nicht entsprochen, dagegen singt Everardi schöner denn je.

Dresden. ⁂ Die zweite Hälfte unserer Concert-Saison ist nun auch vorüber. Sie war etwas weniger überladen mit musikalischen Productionen als die erste, bot indess immer völlig genug für die musikalischen Bedürfnisse des hiesigen Publikums. Sehr erfreulich gestaltete sich der Abschluss der diesjährigen Capellconcerte, da die letzten derselben unter Leitung des Herrn Capellmeister Rietz stattfanden. Wir müssen im Interesse der Sache wiederholt darauf hinweisen, wie wichtig die Wirksamkeit dieses ausgezeichneten Künstlers für das Gedeihen der Symphonie-Concerte, mithin des öffentlichen Musiklebens in Dresden ist. Sein Erscheinen am Dirigentenpulte allein schon erzeugt eine wohlthuend behagliche Stimmung beim Hörer, weil man unter seiner, als meisterhaft bewährten Führung an vorzügliche Production bereits gewöhnt ist. Und man darf ohne alle Uebertreibung behaupten, dass seine Aufführungen durch Präcision des Ensembles, Sauberkeit und Gewissenhaftigkeit der Details, feinsinnige Durchbildung und Abrundung, sowie durch höchst intelligente und künstlerisch bewusste Beherrschung des Geistigen sich in stets gleichmässiger Weise hervorthun. Dies muss nothwendig auf den öffentlichen hiesigen Musikgeist einen wichtigen Einfluss üben, insofern man durch die Aufführungen der Symphonie-Concerte einen Maassstab für musikalische Leistungen überhaupt erhält. Zu bedauern ist nur, dass die Leitung dieser Concerte sich nicht ausschliesslich in den Händen des Herrn C.-M. Rietz befindet, wie es bereits vor einigen Jahren der Fall war. Man hätte den einmal errungenen Vortheil um jeden Preis festhalten sollen. Es kann nicht unsere Absicht sein, Herrn C.-M. Rietz eine besondere Anerkennung zu vindiciren, um so weniger, als er einer solchen keineswegs bedürftig ist. Man weiss vielleicht auswärts besser, als in Dresden, welchen Rang dieser verdiente Mann in der musikalischen Welt einnimmt. Demgemäss schätzt man ihn in ganz Deutschland gebührendermaassen nicht nur als einen Dirigenten seltener Art, sondern auch als einen vollkommenen, wissenschaftlich gebildeten Musiker von umfassenden, tiefen Kenntnissen, und scharf

durchdringender Urtheilskraft. Dies beweist das Vertrauen, welches ihm bei allen wichtigen künstlerischen Anlässen entgegengebracht wird. Wir wollen hier nur der einflussreichen Beziehungen gedenken, die Herr C.-M. Rietz zur neuen Herausgabe der Bach'schen und Beethoven'schen Werke hat, — Beziehungen, von denen das Gelingen dieser Unternehmungen wesentlich mit abhängt, wie jeder einsichtsvolle Fachmann ohne Weiteres zugiebt. Dresden darf daher höchlichst zufrieden sein, diesen Künstler den Seinigen zu nennen.

Ueber die beiden letzten Symphonie-Concerte wollen wir nur die allgemeine Bemerkung hinzufügen, dass sie ausserordentlich genussreich waren. Es hat keinen Sinn, Leistungen speciell zu beleuchten, die dem Gedächtniss nur noch in ihrer Allgemeinheit vorschweben können, da seit ihrer Vorführung bereits ein längerer Zeitraum verstrichen ist. Nur eines materiellen Umstandes möchten wir noch gedenken: er betrifft die Quantität der aufgeführten Musikstücke. Diese ist unbedingt zu gross. Zur Ehre des Concertpublikums darf man annehmen, dass doch wohl mindestens die Hälfte, wenn nicht zwei Drittheil desselben derartige Musikaufführungen des Kunstgenusses halber besucht. Muss es aber den letzteren nicht beeinträchtigen, zwei Stunden lang ohne wesentliche Unterbrechung Orchestermusik zu hören? Das geübteste Ohr, der regste Sinn wird vor dem Ende erschlaffen und kaum noch äusserlich bei der Sache sein. Billig wäre es doch da, sowohl für die Hörer als für die Executirenden, eine Pause von mindestens viertelstündiger Dauer einzuschieben. Sicher hätte man an drei Piècen für einen Concertabend genug: etwa eine kleine Symphonie, eine Ouvertüre und eine grössere Symphonie, oder zwei grosse Ouvertüren und eine grosse Symphonie. Auf diese Weise würde Platz für eine angemessene Pause gewonnen, ohne doch dadurch das Maass des Aufzuführenden geradezu in fühlbarer Weise zu verringern. Wir haben diesen Punkt bereits in diesen Blättern berührt, leider indessen ohne Erfolg. Jetzt kommen wir darauf zurück mit der Bitte, die Sache ernstlich in Erwägung zu ziehen, und zu berücksichtigen. Es steht ausser allem Zweifel, dass die Symphonie-Concerte auf diese Weise nur gewinnen können, und dass jeder aufmerksame Hörer sie fortan mit doppeltem Vergnügen besuchen wird. Denn dem Gedanken darf man doch nicht Raum geben, dass man beim Entwurf der Concertprogramme vorzugsweise auf jene Minorität Rücksicht nehmen wolle, die, weil sie sich beim Anhören von Musik gedankenlos verhält, mehr vertragen kann, als der übrige Theil des Publikums.

Auch das Palmsonntag-Concert bot wiederum zu viel des Guten, obwohl man dem Oratorium (Mendelssohn's »Paulus«), diesmal nur die Leonoren-Ouvertüre Nr. 3 von Beethoven, und nicht, wie sonst üblich, eine ganze Symphonie hinzugefügt hatte. Sollte es wirklich Jemand geben, der zu behaupten wagte, dass man nach einer Tonschöpfung von zwei- und dreiviertelstündiger Dauer noch genussfähig sein könne? Wir behaupten dreist: Nein! es ist nicht möglich! Aber man beruft sich auf den Usus, und darauf, dass das Publikum einmal daran gewöhnt sei, am Palmsonntag in einer fast unerträglichen Hitze mindestens drei Stunden lang seinen Gehörsinn zu üben. Wir haben allen Respekt vor dem Usus; aber man sollte doch nicht geradezu beflissen sein, aus falscher Consequenz eine Gewohnheit aufrecht zu halten, zu deren Gunsten sich kaum ein stichhaltiger Grund wird vorbringen lassen. Uebrigens war die diesjährige Aufführung unter Leitung des Herrn C.-M. Rietz von vorzüglichster Beschaffenheit. Könnten wir uns nur auch einmal unter gleich günstigen Umständen an Beethoven's grosser Messe oder einer der beiden Bach'schen Passionsmusiken erfreuen! Es scheinen sich indess der Realisirung dieses so naheliegenden Wunsches unübersteigliche Hindernisse entgegenzustellen. Und doch geben wir die Hoffnung nicht auf, dass das eine oder andere der genannten Werke endlich einmal zur Darstellung bei uns gelange. Machen dies doch kleinere und an Kunstmitteln ärmere Städte möglich.

Die Herren Concertmeister Lauterbach, Hüllweck, Göring und Grützmacher haben ihren drei Quartett-Soiréen noch zwei weitere Abendunterhaltungen hinzugefügt, und sich dadurch den aufrichtigen Dank aller Freunde gediegener Kammermusik erworben. Die rege, zahlreiche Theilnahme, welche auch die letzten Productionen der genannten Künstler fanden, mag denselben beweisen, wie sehr ihre schönen Leistungen gewürdigt werden. Mit Zuversicht ist zu erwarten, dass die Herren Quartettspieler, aufgemuntert durch einen so glänzenden Erfolg ihrer Bestrebungen, im nächsten Winter gleich einen Cyclus von sechs Quartett-Akademien veranstalten werden.

Der Tonkünstler-Verein hat soeben, wie in früheren Jahren, mit dem sechsten Produktionsabend seine verdienstliche Thätigkeit für diesmal beschlossen. Sobald der Rechenschaftsbericht desselben erschienen ist, werden wir über das von dieser Kunstgenossenschaft während des verflossenen Winters Geleistete speciellere Mittheilung machen.

Von den stattgefundenen Concerten fremder Künstler wollen wir nur der musikalischen Abendunterhaltung des Herrn Claviervirtuosen Pauer aus London gedenken. Sie bot mit Ausschluss einer Violinsonate von Mozart, bei welcher sich Herr Concertmeister Lauterbach mitwirkend betheiligte, in historisch chronologischer Folge lediglich Claviermusik vom Anfange des vorigen Jahrhundert bis auf unsere Zeit. Uns dünkt, es gehört eben so viel Genügsamkeit als Mangel an gutem Geschmack dazu, einen ganzen Concertabend hindurch ein so seelen- und poesieloses Instrument, wie das Clavier, zu traktiren. Wir empfanden dies schon lebhaft genug in den Soiréen des Herrn v. Bülow. Allein dieser Pianist offenbart doch wenigstens eine gewisse Geistreichigkeit und Mannichfaltigkeit des Vortrags in seinem Spiel, verbunden mit ungewöhnlichem virtuosem Aplomb. Herr Pauer ist dagegen ein zwar solider, doch sehr kühler Interpret seiner Kunst. Von wahrhaft musikalischer Beseelung ist bei ihm nicht die Rede. Dies bewies insbesondere sein höchst monotoner, etüdenmässiger, mithin durchaus verfehlter Vortrag der eben so schönen als charaktervollen A moll-Fuge von Bach. Man hätte versucht sein können, zu glauben, dass man eine Spieluhr höre. Zwei Stunden lang Musik in dieser Weise zu hören, kann nicht erfreuen, am allerwenigsten Claviermusik. Sollte es sich hier wirklich um etwas mehr handeln, als um eine extraordinäre Fingerdressur? Wir wollen uns nicht der Befürchtung hingeben, dass die Clavierspieler von Fach ihrer sogenannten »Virtuosität« noch einen Beigeschmack von Athleten- und Jongleurthum zu verleihen beabsichtigen, und vor Allem hoffen, dass das immerhin verführerische Beispiel der Herren v. Bülow und Pauer, dem Publikum so standhafte Beweise ihrer Muskelkraft und Nervenzähigkeit zu geben, keine weitere Nachahmung finden möge.

Am k. Hoftheater gastirte kürzlich Herr Dr. Gunz vom Hannover'schen Hoftheater. Man rühmt allgemein seine Leistungen in Gesang und Spiel. Vorzugsweise soll er in lyrischen Partien sich auszeichnen. Bestätigte sich dies, so läge der Wunsch nahe, ihn für das hiesige Hoftheater zu gewinnen, da seit lange der Platz eines Spieltenors an demselben vakant ist.

Wir können unsern gegenwärtigen Bericht nicht schliessen, ohne einige Worte dem Andenken eines Künstlers zu widmen, der soeben aus diesem Leben geschieden, und auf den die hiesigen musikalischen Kreise ein Recht hatten, stolz zu sein. Es ist dies der ehrwürdige Hoforganist Johann Schneider, ein Bruder des ehemals so berühmten Componisten Friedr. Schneider zu Dessau. So einfach, still und bescheiden sein äusseres Leben verfloss, so anspruchslos er in seinem ganzen Wesen war, eben so tüchtig und hervorragend zeigte er sich in seinem

Beruf: er war einer der ausgezeichnetsten Orgelspieler unserer Zeit. Aber es ist auch zugleich einer jener Musiker guter alter Zucht in ihm dahingegangen, wie sie leider in der Gegenwart immer seltener werden. Sein Tod hat hier die allgemeinste Theilnahme erregt, und es ist nichts versäumt worden, um dem Gefühl der Betrübniss über sein Dahinscheiden würdigen Ausdruck zu geben. Die Dreyssig'sche Singakademie, deren Dirigent Johann Schneider lange Jahre hindurch war, führte im Verein mit der k. Capelle Mozart's Requiem auf, und bei der soeben stattgefundenen Begräbnissfeierlichkeit, die unter zahlreichster Theilnahme des Künstlerstandes stattfand, wurde durch die Mitglieder der ebengenannten Singakademie eine Trauermusik aufgeführt. Dresden wird diesem als Künstler wie als Menschen gleich verehrungswürdigen Manne immerdar ein dankbares Erinnern bewahren.

Lübeck. (Γ) Unsere nunmehr beendigte Concertsaison reiht sich rücksichtlich des durch die Programme Dargebotenen den früheren würdig an. Sowohl der Musikverein, wie dessen Dirigent, der Capellmeister G. Herrmann, waren immer bestrebt, neben dem gediegenen Alten auch bedeutende Erscheinungen der Neuzeit dem Publikum vorzuführen. Wie in der vorigen Saison besonders R. Schumann durch eine zweimalige Aufführung seiner Dmoll-Symphonie und die vollständige Musik zu Manfred hier völlig eingebürgert wurde, so hat in der letzten besonders Franz Lachner durch seine Dmoll-Suite, welche auf das gelungenste zur Aufführung kam, sich die Gunst des Publikums erworben. Die Präludien von Fr. Liszt wollen indess noch immer nicht recht munden, obgleich gegen die Execution kaum etwas zu erinnern war. — Von dem gediegenen Alten nennen wir: die Ouvertüren von Beethoven zu Leonore und die Weihe des Hauses, von Weber zu Oberon, von Cherubini zu Anacreon und von Gluck zur Iphigenie mit dem Wagnerschen Schluss; dann die Symphonien von Gade in Cmoll, von Mozart in D ohne Menuett, von Mendelssohn in Adur, von Beethoven in C, in A und zum Schluss die neunte. Die instrumentale Ausführung der letztern war rund und fliessend, der Gesang indess liess Manches zu wünschen übrig, hauptsächlich in Folge der hohen Stimmlage. Die Instrumentalconcerte traten etwas zurück. Ausser den schon früher erwähnten, von H. Schradieck vorgetragenen Violinconcerten hörten wir nur noch ein Concertino für Clarinette, comp. von G. Herrmann, welches schon zum zweiten Male, jedes Mal aber mit günstigem Erfolg, von einem hiesigen Musikus Derlien vorgetragen wurde, und das Gmoll-Concert von Mendelssohn, vorgetragen von dem gewandten Spieler Herrn A. Schultz. Mehr cultivirt wurde der Gesang. Theils mit eigenen (Dilettanten-) Kräften, theils mit Herbeiziehung auswärtiger Sängerinnen, wie Frl. Ida Dannemann aus Elberfeld und Frl. Elvira Behrens aus Hamburg, wurden grössere Scenen aus Opern oder Arien, sowie Lieder zu Gehör gebracht. Wir nennen nur: den 1. Act und einen Theil des 2. Acts von Gluck's Orpheus, eine längere Scene zwischen der Iphigenie und den Priesterinnen aus Iphigenia auf Tauris; die Introduction, Arie, Terzett mit Chor aus Spohr's Zemire und Azor, das Loreley-Finale von Mendelssohn und die Arie »Ocean, du Ungeheuer«. Am Charfreitag brachte Capellmeister Herrmann zur Aufführung: die Ouvertüre zum Paulus, das Lauda Sion von Mendelssohn und das ewig schöne Requiem von Mozart.

Aus den Herrmann'schen musikalischen Soiréen verdienen besonders rühmend erwähnt zu werden: die Streichquartette von Beethoven Op. 18 Nr. 3 in Ddur, Op. 59 Nr. 1 in Fdur, Op. 59 Nr. 3 in Cdur und Op. 74 in Esdur, von Mozart in Dmoll, Haydn in Gmoll und Ddur, von Mendelssohn in Hmoll, die Quintette von Mendelssohn Op. 87 in Bdur und von Spohr in Gdur; das Clavierquartett in Hmoll von Mendelssohn, die Claviertrio's von Moscheles in Cmoll, von Kullak in Emoll, welche von hiesigen Dilettantinnen mit anerkennenswerther Fertigkeit gespielt wurden, und die Trio's von R. Schumann in Dmoll, gespielt von Frl. Börngen und von Hummel in Edur, gesp. von Frl. Magnus. Beide Spielerinnen erwarben sich durch ihren schönen Vortrag, durch die dabei entfaltete Kraft und Gewandtheit den lautesten Beifall des Publikums. Auch in diesen Soiréen war der Gesang und vorzugsweise der Liedergesang theils durch Dilettanten, theils durch Frl. Dannemann und Frl. Marquardt, beide früher am hiesigen Theater engagirt, auf das Würdigste vertreten.

Was nun aber die Theilnahme des Publikums in numerischer Hinsicht anbelangt, so muss leider gesagt werden, dass sie zu den dargebotenen Kunstleistungen in gar keinem Verhältniss steht. Namentlich hat der Musikverein so schlechte Geschäfte gemacht wie noch nie, und er würde schon in der ersten Hälfte der Saison bankerott gewesen sein, wenn er nicht von einem guten Ertrag der Aufführung des Samson im vorigen Spätsommer hätte zehren können.

Miscellen.

Wir sind ermächtigt, aus einer Privat-Mittheilung des Herrn Professor A. von Klöber in Berlin einige interessante Beiträge zur Charakteristik Beethoven's mitzutheilen. A. v. Klöber malte Beethoven im Jahre 1817 in Mödling bei Wien und liess später davon jene bekannte lebensgrosse Lithographie unter seiner Aufsicht anfertigen.

»——— Nach den Feldzügen von 13 und 14 trat ich aus der Armee und setzte meine künstlerischen Studien in Wien fort, wo damals schon die reichen Gallerien der Fürsten zum Studium der Malerei volle Gelegenheit boten, welche hier in dem damals noch kunstarmen Berlin nicht zu finden waren.

Ein jetzt längst verstorbener Schwager von mir, Baron von Skrbensky (Gutsbesitzer in Oesterreichisch Schlesien), bat mich, ihm ein Bild Beethoven's zu einer Gallerie berühmter Wiener Künstler der Zeit zu malen.

Die Bekanntschaft Beethoven's zu machen, besonders aber ihn zum Sitzen zu bewegen, war eine schwierige Aufgabe. Die glückliche und zufällige Bekanntschaft eines Freundes Beethoven's, des Violoncellisten Dont beim kaiserl. Hof-Operntheater, half mir glücklich darüber hinweg, besonders da derselbe sich selbst sehr für diese Sitzung interessirte. Dont rieth mir bis zum Sommer zu warten, da Beethoven gewöhnlich seinen Sommeraufenthalt in Mödling bei Wien nähme und dann am gemüthlichsten und zugänglichsten sei. Durch einen Brief des Freundes wurde Beethoven von meiner Ankunft daselbst benachrichtigt, und auch auf meinen Wunsch, ihn zeichnen zu wollen, vorbereitet. Beethoven war darauf eingegangen, doch nur unter der Bedingung, dass er nicht zu lange sitzen müsse.

Ich liess mich am frühen Morgen bei ihm melden. Seine alte Haushälterin liess mich wissen, dass er bald kommen würde, er wäre nur noch beim Frühstück, hier wären aber Bücher von Goethe und Herder, womit ich mich unterdess unterhalten möchte. Endlich kam Beethoven und sagte: »Sie wollen mich malen, ich bin aber sehr ungeduldig«. Er war schon sehr taub, und ich musste ihm, wenn ich Etwas sagen wollte, dasselbe entweder aufschreiben oder er setzte das Rohr an, wenn nicht sein Famulus (ein junger Verwandter von etwa 12 Jahren)*) zugegen war, welcher ihm dann die Worte in das Ohr schrie.

---

*) Ohne Zweifel Beethoven's Neffe.

Beethoven setzte sich nun, und der Junge musste auf dem Flügel üben, der ein Geschenk aus England war und mit einer grossen Blechkuppel versehen war. Das Instrument stand ungefähr 4—5 Schritte hinter ihm und Beethoven corrigirte dem Jungen, trotz seiner Taubheit, jeden Fehler, liess ihn Einzelnes wiederholen etc.

Beethoven sah stets sehr ernst aus, seine äusserst lebendigen Augen schwärmten meist mit einem etwas finsteren gedrückten Blick nach oben, welchen ich im Bilde wiederzugeben versucht habe. Seine Lippen waren geschlossen, doch war der Zug um den Mund nicht unfreundlich. — Er sprach gern von der anmaassenden Eitelkeit und dem verkehrten Geschmack der Wiener Aristokratie, auf die er niemals gut zu sprechen war, denn er fand sich eigentlich zurückgesetzt oder nicht genugsam verstanden.

Nach ungefähr 3/4 Stunden fing er an unruhig zu werden; nach dem Rathe Dont's wusste ich nun, dass es Zeit sei aufzuhören, und bat ihn nur, morgen wiederkommen zu dürfen, da ich in Mödling selbst wohne. Beethoven war damit sehr einverstanden und sagte: »Da können wir ja noch öfter zusammenkommen, denn ich kann nicht lange hintereinander sitzen; Sie müssen sich auch in Mödling ordentlich umsehen, denn es ist hier sehr schön, und Sie werden doch als Künstler ein Naturfreund sein.« Bei meinen Spaziergängen in Mödling begegnete mir Beethoven mehrere Male, und es war höchst interessant, wie er, ein Notenblatt und einen Stummel von Bleistift in der Hand, öfters wie lauschend stehen blieb, auf- und niedersah, und dann auf das Blatt Noten verzeichnete. Dont hatte mir gesagt, dass, wenn ich ihm so begegnen würde, ich ihn nie anreden oder bemerken sollte, weil er dann verlegen oder gar unangenehm würde. Das eine Mal, als ich gerade eine Waldpartie aufnahm, sah ich ihn mir gegenüber eine Anhöhe, aus dem Hohlwege, der uns trennte, hinaufklettern, den grosskrämpigen grauen Filzhut unter den Arm gedrückt; oben angelangt, warf er sich unter einen Kieferbaum lang hin und schaute lange in den Himmel hinein. — Jeden Morgen sass er mir ein kleines Stündchen. Als Beethoven mein Bild sah, bemerkte er, dass ihm die Auffassung der Haare auf diese Weise sehr gefalle, die andern Maler hätten sie bis jetzt immer so geschniegelt wiedergegeben, so wie er vor den Hofchargen erscheinen müsse, und so wäre er gar nicht. — Ich muss noch bemerken, dass das Oelbild für meinen Schwager grösser als die Lithographie ist, und dass er dort ein Notenblatt in der Hand hat, und der Hintergrund in einer Landschaft aus Mödling besteht.

Beethoven's Wohnung in Mödling war höchst einfach, sowie überhaupt sein ganzes Wesen; seine Kleidung bestand in einem lichtblauen Frack mit gelben Knöpfen, weisser Weste und Halsbinde, wie man sich damals trug, doch war Alles bei ihm sehr negligirt. Seine Gesichtsfarbe war gesund und derb, die Haut etwas pockennarbigt, sein Haar hatte die Farbe blau angelaufenen Stahls, da es bereits aus dem Schwarz etwas ins Grau überging. Sein Auge war blaugrau und höchst lebendig. Wenn sein Haar sich im Sturm bewegte, so hatte er wirklich etwas Ossianisch-Dämonisches. Im freundlichen Gespräch nahm er dagegen einen gutmüthigen und milden Ausdruck an, besonders wenn ihn das Gespräch angenehm berührte. Jede Stimmung seiner Seele drückte sich augenblicklich in seinen Zügen gewaltsam aus. Noch fällt mir ein, dass er mir selbst erzählte, dass er fleissig in die Oper gehe, und zwar gerne ganz hoch oben, theils wohl wegen seiner steten Neigung sich abzuschliessen, theils aber auch, wie er selbst sagte, weil man oben die Ensembles besser höre.

Nachrichten.

Wie man vernimmt, hat Herr Hofcapellmeister Rietz die ihm angetragene Direction des Musikfestes in Aachen angenommen.

S. Bach's Johannes-Passion ist, wie im vorigen Jahr am Gründonnerstag, so auch dieses Jahr am Char-Mittwoch in Carlsruhe aufgeführt worden, und zwar im Museumssaale durch den philharmonischen Verein unter der Leitung des Hofmusikdirectors Herrn W. Kalliwoda. Man hofft, dass durch die beiden Aufführungen der Sinn für Bach'sche Musik bei dem Carlsruher Publikum geweckt worden ist.

In Berlin fand am letzten Busstag im Saale der Singakademie durch den Stern'schen Verein eine Aufführung von Cherubini's D moll-Messe statt.

Der zweite von dem »Halben Dutzend von Zeitgenossen Beethoven's«, deren Leben A. W. Thayer in »*Dwight's Journal of Music*« erzählt, ist Antonio Salieri.

J. Vogt's Oratorium »Die Auferweckung des Lazarus« ist in Zwickau und Weissenfels zur Aufführung gekommen, und soll nächstens auch in Plauen aufgeführt werden.

Die Frankfurter »Musikschule« hat einen Jahresbericht ausgegeben. Wir entnehmen ihm, dass die Zahl der Zöglinge zuletzt 82 betragen hat. Die Prüfungsprogramme weisen Clavierwerke von Seb. Bach, Mozart, Haydn, Beethoven, Hummel, Weber, Hiller, — Violincompositionen und Kammermusikstücke von Mozart, Beethoven, Mendelssohn, Gesangsachen von Fr. Schubert, und Orgelcompositionen von Händel, S. Bach und W. F. Bach, Rinck und Mendelssohn auf.

Die Stuttgarter Musikschule veranstaltete am 9. April ein Prüfungs-Concert, mit folgendem Programm: 1) Concert für zwei Claviere (C-dur) von S. Bach, erster Satz — die Herren Ruppaner aus St. Gallen und Braun aus Niedernhall. 2) Hymne (»Hinauf zu dir«, Gedicht von Sachse) für drei Sopranstimmen mit obligater Violoncellbegleitung componirt von Herrn Fink aus Sulzbach — die Fräulein Steffan aus Mühlhausen (Elsass), A. Marstrand aus Donaueschingen, Fischer aus Stuttgart und Herr C. Fröhlich aus Stuttgart. 3) Concert (Gesangscene) für die Violine von Spohr — Herr v. Besele aus Konstanz. 4) Sonate für zwei Claviere (D-dur) von Mozart, erster Satz — die Fräulein Frood aus London und Groschel aus Chauxdefonds. 5) Arie aus »Titus« von Mozart — Fräul. Scheil aus Fulda. 6) Oberon's Zauberhorn. Fantasie für das Pianoforte von Hummel. Allegro, Larghetto und Marcia — Fräul. Riedel aus Stuttgart. Tempestà di mare und Allegretto con moto — Fräul. Somerville aus England. 7) Concert für die Violine (A-moll) von Rode, erster Satz — Eduard Herrmann aus Atzenbach (Baden). 8) Arie aus »die Stumme von Portici« von Auber — Frl. Levier aus Neuchâtel. 9) Hommage à Händel. Fantasie für zwei Claviere von Moscheles — die Fräulein Steinacker aus Triest und Uelses aus Utrecht. 10) a) Ave Maria von Cherubini — Frl. Wagner aus Stuttgart. b) Sommernacht (Gedicht von Scherer), für Frauenchor mit obligater Violine und Violoncell componirt von L. Stark — die Chorgesangschülerinnen und die Herren von Besele und C. Fröhlich. 11) Capriccio für das Pianoforte (H-moll) von Mendelssohn — Fräul. Hartmann aus Oberingelheim bei Mainz.

Die durch den Tod des Hofcapell-Dirigenten Stein in Sondershausen erledigte Stelle ist Herrn Marpurg aus Mainz verliehen worden.

Leipzig. Wir bekommen also ein neues Theater und zwar auf dem Augustusplatz. Nun wünschen wir nur, dass wir auch einen guten Director (Herr Dr. Grunert scheint noch nicht entschlossen) und gute Sänger haben werden, denn in einem schönen neuen Hause würde die alte Art und Weise, wie sie Herr Wirsing hat einreissen lassen, doppelt unangenehm sein.

Herr Alf. Dörffel ersucht uns um Aufnahme folgender Entgegnung:

Zur Notiz.

Die Recension der autorisirten deutschen Ausgabe der Instrumentationslehre von Hector Berlioz in Nr. 15 d. Ztg. enthält S. 256 die Stelle: »Letztere (die früher erschienene Uebersetzung), von C. A. Grünbaum verfasst, lag Herrn A. Dörffel offenbar vor; wo dieser sie abänderte, hat er sie nur verschlechtert«. Hiermit wird zweierlei behauptet: 1) eine Thatsache, und 2) eine Handlung, die ich begangen haben soll. In beiderlei Hinsicht beruht die Behauptung auf Unwahrheit. Es ist unwahr, dass mir die fragliche Uebersetzung vorgelegen hat; es ist folglich unwahr, dass ich sie abgeändert, mir überhaupt damit zu schaffen gemacht habe. Ob der Herr Recensent aus Unbesonnenheit oder aus bewusster Absicht zu

dieser Behauptung gekommen, darüber mag seine Ehrenhaftigkeit Auskunft geben. Die feuilletonistische Art und Weise seines Artikels lässt auf Unbesonnenheit schliessen; es scheint, als habe er sich gar nicht vergegenwärtigt, dass er eine Behauptung thut, für die er doch unmöglich den Beweis der Wahrheit beibringen kann. Hingegen lässt der Eifer, womit er meine Uebersetzung in's schlechteste Licht zu setzen sucht, auf eine sehr bestimmte Absicht schliessen, und zwar, als wolle er mit seiner Behauptung nicht nur die Selbständigkeit meiner Arbeit im Allgemeinen in Abrede stellen, sondern auch ausdrücklich der Grünbaum'schen Uebersetzung gegenüber ein Verfahren mir beimessen, das, wenn es eben auf Wahrheit beruhte, mir sicher nicht zur Ehre gereichen würde. Wie dem sei — Unbesonnenheit oder Absicht: die Unwahrheit bleibt auf Seite des Herrn Recensenten; ich darf sie, da sie mich nicht in Bezug auf die Leistung, sondern in Bezug auf Person und Charakter betrifft, so lange ich dem Blatt, in dem sie auftritt, meine Achtung zolle, nicht mit Stillschweigen vorübergehen lassen. Ich stelle daher dem Herrn Recensenten anheim, die gethane Behauptung zurückzunehmen, und mache es der Redaction zur Pflicht, mich gegen dieselbe zu schützen.*) Erst dann, wenn solcherweise die Luft gereinigt worden ist, würde es mir möglich sein, auf den weiteren Inhalt der Recension selbst näher einzugehen.

Leipzig, den 17. April 1864. Alfred Dörffel.

*) Wir sind überzeugt, dass unser Referent, dessen Persönlichkeit ohnehin jede Annahme von Befangenheit oder Gehässigkeit ausschliesst, die der Sache oben gegebene Deutung gar nicht im Sinne gehabt hat. Im literarischen Verkehr wird das »Vorliegen« einer früheren Uebersetzung nicht so verstanden, als habe der spätere Uebersetzer Zeile für Zeile verglichen, sondern nur so, dass er sie gekannt habe. Damit entfällt zugleich unserer Ansicht nach für Herrn Dörffel der Grund, seine persönliche Ehre angetastet zu finden. D. Red.

Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Allgemeine
Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Selmar Baggé.

Leipzig, 11. Mai 1864. **Nr. 19.** Neue Folge. II. Jahrgang.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.
Preis: Jährlich 5 Thlr. 10 Ngr. Vierteljährliche Pränumeration 1 Thlr. 10 Ngr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr.
Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Zwei Winter in Leipzig.

S. B. Das gesammte öffentliche Musikleben einer Stadt wie Leipzig, nach einer zweijährigen Periode zusammengefasst und übersichtlich geordnet, muss einen belehrenden Einblick gewähren in vorherrschende Richtungen und Bestrebungen; es wird die guten Seiten ebenso wie die bedenklichen zur Evidenz bringen und hoffentlich den Erfolg haben, dass die ersten immer mehr Anerkennung erlangen und sich befestigen, die andern aber entweder beseitigt werden, oder dem öffentlichen Urtheil so weit verfallen, dass es in Zukunft keiner ermüdenden und speciellen Beleuchtung mehr bedarf, um sie für Jeden, der sehen will, im rechten Lichte erscheinen zu lassen.

Natürlich wird in Leipzig selbst am meisten über die hier zur Sprache kommenden Verhältnisse hin und her geredet, und hat eine Auseinandersetzung darüber für unsere hiesigen Leser wahrscheinlich mehr Interesse, als für die auswärtigen. Dennoch glauben wir, es sei von ziemlicher Wichtigkeit, dass, was in Leipzig geschieht, auch auswärts vom rechten Standpunkte betrachtet werde. Namentlich da es nicht an Versuchen fehlt, den Dingen durch parteiisch gefärbte Berichte einen ganz andern Charakter zu geben. Leipzig ist nun einmal die Stadt der Vermittlung der Gegensätze. Süddeutsche und norddeutsche Elemente, Gelehrsamkeit und Industrie, grosser geistiger Verkehr und gemüthlich geselliges Leben, conservative und berechtigte progressistische Strebungen und Unternehmungen halten sich hier die Waage, und ein totales Umschlagen nach der einen oder anderen Seite ist bei der überwiegend ruhigen, leidenschaftslosen Denkungsart der Bevölkerung nicht möglich. Heftige Gegensätze, wie sie in grossen Städten und auch hier wohl zuweilen vorkommen, verlieren gleichwohl in Leipzig ihre Bedeutung, weil keine der extremen Parteien hinlänglichen Anhang aufbringen kann, um demonstrative Kundgebungen zu veranlassen. Wir sagen es mit einer gewissen Befriedigung: Dem widerwärtigen Schauspiele einer Herabwürdigung der Kunst und zugleich der edleren Menschennatur ist man hier in der Regel nicht ausgesetzt; man fühlt sofort, dass die schreiendsten Dissonanzen von Bildung und Dummheit, von Leidenschaft und Stumpfsinn zur Consonanz ausgeglichen sind, dass im Allgemeinen die Verschiedenartigkeiten in Geschmack und Urtheil sich nicht in verschiedenen Menschen bis zur widerlichen Verzerrung darstellen, sondern dass der Einzelne die Processe längst durchgemacht hat und zu einer gewissen Beruhigung gelangt ist, die ihn z. B. ebenso sehr hindert, die universelle Bedeutung der grossen Meister zu unterschätzen und einem sogenannten »Fortschritt« sich zu ergeben, der eigentlich ein Rückschritt ist, wie auch Herz und Ohr zu verschliessen vor dem, was neu und zugleich schön ist. Wenigstens kann man dies jenen Kreisen nachsagen, die eigentlich die maassgebenden genannt und in der That als Vertreter Leipzigs angesehen werden müssen.

Doch lassen wir diese Betrachtungen, die erst das Resultat der folgenden Zusammenstellung sein sollen.

Wir ordnen das gesammte Musikwesen Leipzigs nach der Masse und Bedeutung der in seinen verschiedenen Unternehmungen gebotenen Musik in Gewandhaus, Euterpe, Riedel'scher Verein, Singakademie.[*] Unter »Gewandhaus« verstehen wir Alles, was von Seite der Direction oder des Capellmeisters dieser Concertunternehmung veranstaltet oder geleitet wird, also z. B. auch die Kammermusikproductionen, Armen-Concerte und dergl. Aehnlich bei der Euterpe.

I. Gewandhaus.

1862/63.

Abonnement- u. a. Concerte. Symphonien: 7 von Beethoven (Nr. 3—9), 2 von Mozart (Es, C), 2 von Haydn (Nr. 8 und 9), 2 von Mendelssohn (A-moll, A-dur), 2 von Schumann (B-dur, C-dur), je 1 von Gade (A-moll), Schubert (C-dur), Abt Vogler, Méhul. — Ferner andere Orchesterwerke: 2 Suiten (D-dur, G-dur) und das Pastorale aus dem Weihnachts-Oratorium von S. Bach; Suite Nr. 1 von F. Lachner, neu; Maurerische Trauermusik von Mozart; »Kamarinskaja« von Glinka, neu; »Fee Mab« von Berlioz. — Ouvertüren: 3 von Beethoven (Op. 115, Op. 124, Leonore Nr. 3), 3 von Cherubini (Anacreon, Abenceragen, Wasserträger), 2 von Weber (Freischütz, Euryanthe), 2 von Mendelssohn (Paulus, Meeresstille und glückliche Fahrt), je 1 von Mozart (Zauberflöte), Spohr (Faust), Catel (Semiramis), Boieldieu (Johann von Paris), A. Rubinstein (in B, neu), Reinecke (Alladin), Taubert (»Aus Tausend und eine Nacht«, neu), Rietz (Lustspiel-Ouvertüre), R. Wagner (Meistersinger zu Nürnberg, neu). — Werke mit Chor u. dergl.: S. Bach (Matthäuspassion), Schumann (Scenen aus Faust, zum 1. Mal vollständig), Kiel (Requiem, neu), Mendelssohn (Walpurgisnacht, Sommernachtstraum, Chor aus Antigone), Beethoven (Ruinen von Athen), Fr. Schubert (Bruchstücke aus der Messe in As, neu), Fr. Lachner (Sturmesmythe, neu), Reinecke (Ave Maria, neu), Gade (Frühlingsbotschaft), Cherubini (Schlummerlied), Lesueur (Marsch und Chor aus Alexander in Babylon), Gretry (Chor), endlich zwei französische Volkslieder für Chor. — Arien: 8 von Mozart, 3 von Händel, 2 von Gluck, 2 von Rossini, je

[*]) Andere hiesige Aufführungen sind entweder harmlose Uebungen von Dilettanten, oder kommen zu selten vor, als dass wir ihrer gedenken könnten.

1 von Beethoven, Spohr, Marschner, Mendelssohn, Weber, Reinecke, Meyerbeer, Lully und Rameau. — Instrumental-Solostücke: Von S. Bach, Beethoven, Mozart, Mendelssohn, Chopin, Schumann, Henselt, Hiller, Weber, David, Ernst, Lipinski, Maurer, Vieuxtemps, Rode, R. Dreyschock, Tartini, Molique, Goltermann, Servais, Romberg, Lübeck. — Die Gesang-Solisten waren*): Die Damen Orwil (-Flinsch), Butscheck, Reiss, de Ahna, Weis (-Joachim), Büschgens, Klingenberg, Dannemann, Lessiak, v. Milde, Rübsamen-Veith, Leo, Röske-Lund; die Herren Gunz, Stockhausen, Sabbath, Rudolph, Gitt, Behr, Wiedemann, Langer, Böhme. — Als Instrumental-Solisten liessen sich hören: (Pianoforte) Die Damen Schumann, Magnus; die Herren Dannreuther, Seiss, Zarzycki, Reinecke, Werner. (Violine) Die Fräulein Fr. Friese, Marie und Wilhelmine Neruda; die Herren Vieuxtemps, David, R. Dreyschock, Wilhelmj. (Violoncell) Die Herren Krumbholz, Neruda, Lübeck. (Clarinette) Herr Landgraf.

Kammermusik. Streichtrio von Beethoven in C-moll. Quartette: 5 von Beethoven (Op. 135, Op. 18 in F, Op. 59 in C, Op. 131 in Cis-moll, Op. 130 in B), 3 von Haydn (Es, D, D-moll), je 1 von Mozart (in F), Cherubini (Es), Schubert (D-moll), Mendelssohn (D-dur), Richter (E-moll). — Streich-Quintette von Mozart in C und Schubert. — Quintett für Streichinstrumente von Mozart (Clarinette — Herr Landgraf). — Clavier-Trios von Schumann in D-moll (Frau Schumann), Schubert in Es (Hr. Reinecke). — Clavier-Quintett von Schumann in Es (Frl. Hering). — Clavier-Sonaten mit Violine, Beethoven Op. 47 (Frl. Hauffe), Gade Op. 6 (Herr Reinecke), mit Violoncell, Mendelssohn in B (Herr Reinecke). — Sonaten für zwei Claviere, Mozart in D. — Septett von Beethoven. — Ferner Oboestücke (Herr Lund).

1863/64.

Abonnement- u. a. Concerte. Symphonien: 7 von Beethoven (Nr. 2—5, 7—9), 2 von Haydn (D-dur, B-dur), 2 von Mendelssohn (A-dur, A-moll), 2 von Schumann (B-dur, D-moll), 2 von Schubert (C-dur und Duo Op. 140 instr. von Joachim, neu), je 1 von Ph. E. Bach (D-dur), Gade (B-dur), Jadassohn (A-dur, neu), Reinecke (A-dur, neu), Spohr (C-moll), Volkmann (D-moll, neu). — Andere Orchestersachen von S. Bach (Concert für Streichinstrumente G-dur), Lachner (Suite Nr. 2, neu), Schumann (Ouvertüre, Scherzo und Finale), Spohr (Notturno für Harmoniemusik). — Ouvertüren: 3 von Beethoven (Leonore Nr. 3, Fidelio, Op. 124), 3 von Cherubini (Anacreon, Abenceragen, Medea), 2 von Schumann (Genoveva, Manfred), 2 von Mendelssohn (Hebriden, Meeresstille und glückliche Fahrt), je 1 von Gluck (Iphigenie), Méhul (*La chasse du jeune Henri*), Rietz (A-dur), Reinecke (Dame Kobold), R. Wagner (Lohengrin), Burgmüller (Dionys). — Werke mit Chor u. dgl.: S. Bach (Matthäus-Passion und Cantate »Freue dich erlöste Schaar«), Beethoven (Egmont), C. M. v. Weber (Kampf und Sieg), Hiller (Loreley und Gesang Heloisens, neu), Händel (Cäcilien-Ode), Schumann (Neujahrslied, neu), Bargiel (Psalm 113, neu), Haydn (Sturm), Rubinstein (die Nixe, neu). — Arien: 4 von Mozart, 4 von Händel, 2 von Haydn, je 1 von Lully, Gluck, Weber, Rossi, Benedict, Auber, Boieldieu, Beethoven, Spohr, Rossini, Bellini, Mendelssohn, Meyerbeer, Graun. — Instrumental-Solos (Concerte u. A.) von S. Bach, Mozart, Beethoven, Weber, Mendelssohn, Chopin, Schumann, Reinecke, Brassin, Tartini, Viotti, Paganini, Molique, Vieuxtemps, Ernst, Lübeck, Servais, Parish-Alvars, Demersseman. — Die Gesang-Solisten waren: Die Damen Flinsch, Viardot-Garcia, von Milde, Parepa, Decker, Orgeni, Metzdorff, Klein, Bettelheim, Lessiak, Hauschteck, Narz; die Herren Wiedemann, Stockhausen, Gunz, Rudolph, Behr, Schild, Sabbath, Gitt. — Als Instrumental-Solisten hörten wir: (Pianoforte) Die Damen von Bronsart, Schumann, Weiss, Böhme; die Herren Brassin, Reinecke, Treiber; (Violine) die Herren David, Dreyschock, Heerman, Auer, Wilhelmj, Lauterbach, Joachim; (Violoncell) Hrn. Lübeck; (Flöte) Hrn. De Vroye; (Harfe) Frl. Heerman.

Kammermusik. Streichtrio von Beethoven in G Op. 9 und Serenade Op. 8. Streichquartette, 2 von Haydn (in G und B), je 1 von Rubinstein (C-moll), Schumann (in A), Burgmüller (in D-moll, neu), Schubert (in D-moll), Beethoven (C, Op. 59). Streichquintette von Mozart (D, G-moll), Beethoven (Es, C), Mendelssohn (B). Sextette von Rudorff (Manuscr.), Brahms (B). Trio für Flöte, Violine und Viola von Beethoven Op. 25. Clavier-Trios von Beethoven in D (Herr Brassin), Schumann in F (Frau Schumann), Mendelssohn in C-moll (Fräul. Bettelheim) und D-moll (Herr Reinecke). Clavier-Quartett von Schumann (Frl. Hauffe). Clavier-Quintett von Schubert Op. 114 (Herr Reinecke). Phantasie für Clavier und Violine von Schubert Op. 159 (die Herren Reinecke und David). Sonate für Clavier und Violoncell von Reinecke Op. 42 (die Herren Reinecke und Lübeck). Variationen für 2 Claviere von Schumann (Fr. Viardot und Herr Reinecke). Gesangstücke von Lully, Händel, Haydn, Beethoven und Schumann.

Man wird kaum eine zweite Stadt von der Grösse Leipzigs nennen können, deren Concertwesen einen ähnlichen quantitativen Reichthum des Repertoirs eines Concertinstituts aufzuweisen hätte und schwerlich wird sich irgend ein gerechtfertigter Tadel über das Ganze desselben aufstellen lassen. Denn nicht blos das Alte, anerkannt Bedeutendste, findet hier seine entschiedene Vertretung: auch das Neuere und Neueste, wenn es irgend Werth hat und die wichtigsten Principien der Kunst nicht verleugnet, wird ohne Vorurtheil zu Gehör gebracht. Sehen wir z. B. die Liste der Symphonien und anderer Orchesterwerke durch, so gewahren wir, dass mit vollem Rechte Beethoven am stärksten vertreten ist. So sehr bekannt auch den langjährigen Besuchern der Gewandhausconcerte und den Musikfreunden überhaupt seine Symphonien sein mögen, wir möchten doch nicht rathen, von der starken Vertretung derselben principiell abzugehen; höchstens würde man einmal vorübergehend hierin eine Pause eintreten lassen können, in Form einer strengen Fastenzeit, um einen rechten Hunger nach Beethoven aufkommen zu lassen; es würde sich dann ohne Zweifel auch die oft gewünschte grössere Empfänglichkeit und Dankbarkeit auf Seite des Publikums einstellen. Dagegen würde für die Zukunft eine reichlichere Vertretung der frischen Haydn'schen Symphonien zu empfehlen sein, nicht als Hauptnummern eines Concerts (denn die absolute Naivetät und kindliche Heiterkeit Haydn's kann allerdings in unserer ernsten Zeit das Gemüth nicht vollkommen erfüllen), sondern wie bisher als zweites Orchesterstück, etwa statt der Ouvertüre. — Betrachten wir die Reihe der Novitäten, so freuen wir uns wiederholt, den Namen Reinecke, Lachner, Taubert, Schubert, Bargiel und Volkmann darin zu begegnen, Componisten der Gegenwart, deren Talent und künstlerische Richtung ihnen jedenfalls die Pforten unseres Kunsttempels mit vollen Ehren erschliesst. Dagegen thut es uns leid — Angesichts der Thatsache, dass Volkmann und Bargiel (mit dem Psalm) Berücksichtigung fanden — dass der Dritte in diesem Bunde, Johannes Brahms, den die eben Genannten selbst doch als einen ihnen an Talent vollkommen Ebenbürtigen betrachten, und an dessen Richtung sichtlich, ebenso wie an der ihrigen, eine künstlerische Reinigung vorgeht, nicht vertreten war. Wir machen für Brahms nicht Partei, wir haben oft genug bewiesen, dass wir Augen und Ohren für seine Fehler und Schwächen offen halten. Aber wir wünschen, dass Gerechtigkeit gegen das aufstrebende wirkliche Talent geübt werde, und als ein solches wird man doch wohl Brahms gelten lassen müssen, für den die ersten praktischen Musiker unserer Zeit die wärmsten Sympathien haben, wie z. B. (abgesehen vom Enthusiasmus Schumann's) ein Joachim, eine Frau Schumann, und viele geistvolle Musiker und Schriftsteller.

Im Ganzen erscheint uns jedoch das Gesammt-Repertoir unserer Gewandhaus-Concerte untadelhaft und wir haben nur in der Anordnung der einzelnen Concerte oft einen Mangel zu bemerken geglaubt, der entweder auf unzureichender Ueberlegung beruht, oder (bei der raschen Aufeinanderfolge der Concerte) auf Kürze der Zeit, oder auf zu grosser Rücksichtnahme für die Wünsche der betreffenden Solisten. Man scheint hier dem Grundsatze zu folgen, jeder Solist möge selbst die künstlerische Verantwortung für das übernehmen, was er zum Besten giebt. Wir halten

*) Auf absolute Vollständigkeit macht das obige Verzeichniss nach Seite der Solisten keinen Anspruch.

dieses »in Unschuld waschen« der Hände nicht für ganz vortheilhaft für eine Concertdirection, die über dem Eingange ihres Saales die Worte stehen lässt: *»res severa est verum gaudium«*. Die Künstler sind oft in ihrer Eitelkeit so verblendet, dass die Stimme des künstlerischen Gewissens längst zum Schweigen gebracht ist, und die der Kritik nur wie ein krächzender Rabe betrachtet wird, den man ruhig vorbei fliegen lässt, ohne sich viel um ihn zu bekümmern. Wir sagen aber: wenn auch ein Directorium die ernste Stimme der Kritik missachtet und überhört, dann kann man lange warten, bis die Künstler anfangen, sich selbst ihrer Kunst würdig zu benehmen, keine Kritik vermag dann gegen ihren Hochmuth und ihre Aufgeblasenheit etwas auszurichten.

Was die Chorwerke betrifft, so muss man allerdings finden, dass sie gegen die Masse der Instrumentalmusik bedeutend geringer vertreten waren. Der Gewandhaussaal ist freilich für grossartige Chorwerke kein vortheilhaftes Local und zu Aufführungen wie die Passion von S. Bach in der Thomaskirche ist eben nur einmal im Jahr Zeit und Gelegenheit gegeben. Dennoch glauben wir, dass eine Vermehrung der Chorwerke in den Abonnement-Concerten unter gewissen Voraussetzungen erwünscht wäre; dann nämlich, wenn der Chor bedeutend verstärkt und das Orchester um ebenso viel verringert würde. Ein solches Verfahren liesse sich allerdings nur dann bewerkstelligen, wenn der ganze Abend für ein solches Werk bestimmt würde, weil das schwächere Orchester wegen beschränkten Raums nicht wieder für symphonische Werke verstärkt werden könnte. Wir sehen aber in der That nicht, warum unter 20 Concerten nicht mindestens zwei auf diese Weise grösseren Gesangswerken gewidmet sein könnten. Es empfehlen sich hierfür weniger moderne Werke, weil eben diese zumeist grosser Besetzung des Orchesters bedürfen, als ältere. Wir sollten meinen, Werke von Händel, deren Stoff entweder viel dramatisches Element enthält, oder mehr weltlicher Art ist, wie z. B. Belsazar, Alexandersfest, *l'Allegro, il Pensieroso ed il Moderato* u. viele a. müssten sich im Gewandhause sehr wohl aufführen lassen und wären eine höchst willkommene Abwechselung; für das theilweise etwas blasirte Publikum desselben aber eine Kräftigung und heilsame Schule.

Werfen wir noch einen Blick auf die »Unterhaltungen für Kammermusik« zurück, so haben wir vieler Genüsse dankbar zu gedenken. Nur wundern wir uns über Eins: In einer zweijährigen Periode sind uns nicht begegnet die beiden Claviertrios von Beethoven in B Op. 11 und 97 und das in Es Op. 70 (von den dreien Op. 1 wollen wir allerdings absehen — so schön sie auch sind, ein Bedürfniss, sie öffentlich zu hören, liegt kaum vor), die Cello-Sonate in A, besonders aber die überhaupt (und zwar mit Unrecht) fast nirgend gehörten beiden Op. 102 in C und D; endlich sämmtliche Violin-Sonaten, mit Ausnahme des Haupt-Steckenpferdes der Virtuosen, der in A Op. 47. Wir begreifen kaum, warum man z. B. die herrliche Sonate in G Op. 96 fast nie hört. In unseren »Abendunterhaltungen« scheint man also mehr nach Laune und augenblicklichen Einfällen, als nach Wahl und einer gewissen Methode vorzugehen. Wir meinen, das Publikum habe ein Recht auf Alles, was bedeutend ist und in die Kategorie fällt, deren Pflege ein Künstlerkreis übernommen hat. Wir bekennen uns hier als Gegner jeder Bequemlichkeit und jeden Schlendrians nach dieser Richtung und sind verpflichtet darauf aufmerksam zu machen, dass einseitige Geschmacksrichtungen im Publikum leicht dann entstehen, wenn ihm gewisse, besonders beliebte und eben deshalb leicht verstandene Musikstücke sehr oft wiederholt geboten werden. — Dass im letzten Winter gegen den vorigen so wenig von den späteren Beethoven'schen Quartetten gespielt wurde, mag seinen Grund auch in der Unsicherheit unseres neuen Violoncellisten, des Hrn. Lübeck, haben, mit dem man sich nicht getraute, besonders schwere Werke vorzuführen. Möchte sich dieser Herr bemühen, die Sommermonate für seine Studien nutzbringend zu machen, damit der nächste Winter ihn nicht wieder als Hinderniss für die Programme vorfinde.

II. Musikverein Euterpe.

1862/63.

Symphonien und symphonische Werke. 1 von Haydn (D-dur), 2 von Beethoven (Nr. 8 und 4), 1 von Mendelssohn (A-dur), 2 von Liszt (Tasso, Prometheus), 1 von Rubinstein (A-dur). — Ouvertüren. 1 von Beethoven (Leonore III), 1 von Cherubini (Wasserträger), 1 von Spontini (Olympia), 1 von C. M. v. Weber (Euryanthe), 1 von Berlioz (Benvenuto Cellini), 1 von Gade (Im Hochland), 1 von R. Wagner (Faust), 1 von Bargiel (Medea), 1 von A. Rubinstein (Dimitri Donskoï). Ferner ein Festmarsch von Lassen. — Werke mit Chor. Schumann (Manfred-Musik). Chöre von Schubert, Hauptmann, Liszt. — Arien von Gluck, Mozart, Weber, Rossi, F. Gleich. — Lieder von Schubert, Dorn, Schumann, Franz, Rubinstein. — Concerte und Concertstücke für Clavier von Beethoven (in C-moll), Schumann (A-moll); für Violine von Mendelssohn und Vieuxtemps; für Flöte von Terschak; für Oboe von Stein. — Clavierphantasien u. dgl. von S. Bach, Weber, Chopin, Liszt und Bendel. — Als Solisten liessen sich hören: Fräul. Cl. Magnus (Clavier), die Damen Martini, Wigand, Lessiak, Rübsamen-Veith, Lund, Busk (Gesang), Frl. Bido (Violine), Herr Terschak (Flöte).

Kammermusik. S. Bach, Concert für Pianoforte (Hr. Blassmann) mit Begleitung von Quartett und Oboen. Händel, Suite für Flöte und Streichinstrumente. Clavierquintett von Schumann (Herr Blassmann). Sonate Op. 111 von Beethoven (Hr. Blassmann). Streichquartette von Beethoven (F-dur), Schubert (A-moll), Rubinstein (D-moll). Claviertrio von Volkmann in B-moll (Hr. Blassmann). Sonate für Clavier und Violine von Beethoven Op. 47 und Sonate für Violine von Tartini (Herr Damrosch). Gesänge von Beethoven (Adelaide und An die ferne Geliebte, — Herr Schild), Schubert, Schumann, Liszt (Frau Damrosch).

1863/64.

Symphonien u. s. w. 1 von Haydn in C-moll, 2 von Beethoven (Nr. 2 und 5), 1 von Schubert (C-dur), 1 von Spohr (Weihe der Töne), 1 von Schumann (C-dur), 1 von Berlioz (Harold), 2 von Liszt (Préludes, Faust). — Ouvertüren u. s. w. 2 von Beethoven (Op. 124 und Leonore III), je 1 von Cherubini (Ali Baba), Mendelssohn (Meeresstille und glückliche Fahrt), Schumann (Genoveva), Nicolai (Kirchliche Festouv.), Gade (Hamlet), v. Bülow (Des Sängers Fluch), v. Arnold (Boris Godunow). — Werke mit Chor. Gade (Die heilige Nacht). — Chöre von Schumann, Stern und Bülow. — Arien von Gluck, Paër, Méhul, Spohr, Bellini, Berlioz. — Lieder von Schubert (zum Theil instr. von Liszt), Krebs und Liszt. — Concerte, Concertstücke, Salonstücke für Clavier von Bach, Beethoven (Es), Ries, Weber, Mendelssohn (G-moll), Schumann, Liszt; für Violine von Spohr, Wieniawski, Singer; für Violoncell von Goltermann und Popper. — Als Solisten liessen sich hören: Fräul. Krebs, die Herren O. Singer und Ratzenberger, Frl. Topp (Clavier); die Fräulein Wigand, Pölinitz, Martini, Lessiak, Diebel, Frau Schubert, Hr. Schild (Gesang); Hr. Auer (Violine), Hr. Popper (Violoncell).

Kammermusik. Claviertrios von Hummel und Mendelssohn (C-moll, — Frl. Magnus), von Rubinstein (Hr. Ehrlich). Clavierstücke von Bach (Toccata in D-moll, — Hr. Ehrlich), von Schumann, Chopin, Jensen (Frl. Magnus). Variationen für Pianoforte und Violoncell von Mendelssohn (die Herren Ehrlich und Espenhahn). Violinstück von Beethoven (Romanze, — Herr de Ahna).

Man ersieht aus obiger Zusammenstellung das Bestreben, neben vielem Alten und längst Bekannten und Anerkannten viele Novitäten zu bringen, was wir der Euterpe insofern gar nicht übel nehmen, als man die classischen Werke im Gewandhause viel besser hört, und ein Institut, das sich vorzugsweise für neuere und minder gewichtige Musik interessirt, für Leipzig auch ganz gut ist. Allein wir sehen auch, dass von den Novitäten ein sehr grosser Theil

jener Richtung angehört, die wir als unkünstlerisch und kunstverderblich ansehen müssen, während wir andererseits den Versuch, das Publikum durch consequentes Bearbeiten nach dieser Richtung zu gewinnen, unmöglich gutheissen können. Von den 7 symphonischen Werken der Saison 1862/63 fielen 2 auf Liszt und 1 auf Rubinstein; von den 9 der Saison 1863/64 2 auf Liszt und 1 auf Berlioz. Auch sonst ist diese Richtung mannigfach vertreten, und es scheint fast, dass nur solchen Künstlern die Euterpe ihre Räume zum Vortrag öffnet, die etwas von dieser Musikgattung zu spielen bereit sind. Dagegen wird man in dem Repertoir eine ansehnliche Reihe von begabten Componisten vermissen, welche selbst das Gewandhaus keinen Anstand nimmt, seinem bei weitem strengeren Publikum vorzuführen, und andere, die um so mehr Anrecht hätten von der Euterpe gebracht zu werden, als das Gewandhaus sie vernachlässigt. Wir erkennen aus alledem, dass hier nicht künstlerische, sondern persönliche und Partei-Rücksichten vorwiegen, sind aber nicht gesonnen, uns über solche Punkte mit den Machthabern der Euterpe in eine chronische Debatte einzulassen, ziehen es vielmehr vor, in Zukunft die regelmässigen Berichte über dieses Concert-Institut einzustellen und nur dann über Einzelnes zu berichten, wenn es an und für sich erfreulicherer Natur ist.

(Schluss folgt.)

Recensionen.

Johann Rist, Das Friedewünschende Teutschland und Das Friedejauchzende Teutschland. Zwei Schauspiele (Singspiele). Mit einer Einleitung neu herausgegeben von H. M. Schletterer. Mit Musikbeilagen. Augsburg, 1864, J. A. Schlosser. Pr. 2 Thlr.

h. Herr Schletterer, dem wir viele tüchtige Compositionen zum Kirchen- und Schulgebrauch und ein geschätztes Werk über »das deutsche Singspiel« verdanken, tritt mit dieser neuen Publication als Herausgeber zweier um die Mitte des 17. Jahrhunderts geschriebener Schauspiele von Johannes Rist auf. Der Herausgeber sagt in der Vorrede, er sei zu dieser Publication durch sein Werk »über das deutsche Singspiel« veranlasst worden, dessen engbemessener Raum den Abdruck vollständiger Singspiel-Texte nur in beschränktem Maasse erlaubt hat. Wir wollen einräumen, dass der vollständige Abdruck der beiden Rist'schen Stücke den eigentlichen Literarhistoriker interessiren wird, wenngleich eine Masse derartiger allegorischen Staatsactionen aus der Zeit Rist's (und sie sehen einander ja alle ähnlich) bekannt sind. Aber mehr als ein rein literarhistorisches Interesse, das obendrein bei der geringen poetischen Bedeutung Rist's kein besonders lebhaftes sein kann, wird kaum Jemand dieser Publication beimessen können. Wir fürchten, dass die Hoffnung des Herausgebers auf ein zahlreiches und theilnehmendes Leserpublikum auf einer subjectiven Täuschung beruht. Die beiden Stücke von Rist sind hohle, nüchterne Allegorien, ohne Poesie und ohne Witz, breit und läppisch, endlich langweilig bis zum Excess. Uns die mühsame Lectüre solcher Ungeheuer zu ersparen, dazu sind ja die Literaturgeschichten und Beispielsammlungen da. Wir hätten es willig, ja dankbar angenommen, wenn Herr Schletterer uns in einer Broschüre Nachricht von den beiden Rist'schen Stücken gegeben hätte; 3—4 Seiten einleitender Bemerkungen über Rist's Leben und Wirksamkeit, wie über die specielle Veranlassung der beiden Schauspiele; 8 bis 10 Seiten einer kurzgefassten Inhaltsangabe der Stücke; 10—12 Seiten für den Abdruck der wichtigsten Scenen, endlich die Musikbeilagen, die doch relativ das Seltenste daran sind, hätten, unseres Erachtens, genügt und wir würden eine recht interessante, schnell durchgelesene Monographie vor uns gehabt haben. Statt dessen starrt uns jetzt ein dicker Grossoctav-Band an, mit 82 Seiten Einleitung und 238 Seiten Rist'scher Poesie! Es kostet einen wahrhaften Entschluss, sich an die Lectüre dieses »Friedewünschenden« und »Friedejauchzenden Teutschlands« zu machen, und hat man den Entschluss durchgeführt, so weiss man, dass er sich nicht lohnte. Es scheint uns kaum zu erwarten, dass andere als fachmännische Leser diese Lectüre mit Antheil an der Sache, mit Vergnügen an der Poesie selbst, fertig bringen werden. Am wenigsten können wir an die ethische, patriotisch begeisternde Wirkung glauben, die der Herausgeber von dieser Publication hofft. »Beide Schauspiele«, sagt der Herausgeber in seiner Vorrede, »theilweise entstanden in einer schweren und trüben Zeit und durch jedes Wort an sie erinnernd, dürften in diesem Augenblicke, ganz abgesehen von dem literarischen Interesse, beinahe als eine Festgabe zu betrachten sein.« Er erinnert an die Jahre 1813 und 1815 und schliesst, auf die neuesten politischen Ereignisse übergehend, mit folgenden Worten: »Wie lange müssen wir noch schamroth unsere Blicke zu Boden senken, wenn Schleswig-Holsteins, das auch das Vaterland des Dichters der vorliegenden Schauspiele ist, gedacht wird? Oder haben Diejenigen, die zaudernd und schwankend zusehen, wie im fernen Osten ein um seine Freiheit ringendes Volk vor ihren Augen durch tyrannische Gräuel aller Art ausgerottet wird, auch jedes Gefühl für das eigene Volk verloren? O Staatsmann! Staatsmann! wie lange noch hältst du die Loose der Völker in deinen unreinen Händen und entscheidest darüber in deinem falschen, listigen Herzen! O möchten doch die mahnenden Worte des alten Dichters, der hier in neuem Gewande vor unsere Zeit hintritt, nicht nutzlos verhallen! Möchte seine schlichte Rede uns fortwährend anspornen, dem Ziele nachzustreben, dessen Erreichung uns bis zur Stunde versagt blieb! Möge das, was er uns sagt und woran er uns erinnert, die Kraft lebendiger Warnung nie verlieren!«

Als geeignetes Mittel zu solch einer politischen und patriotischen Katharsis können wir die Rist'schen Schauspiele noch weniger ansehen, denn als poetisch anziehende oder ergreifende Producte. Poetische Begeisterung für Deutschlands Kraft und Freiheit wird der Deutsche aus den Schauspielen Schiller's, Goethe's, Uhland's schöpfen, aus den Liedern Rückert's, Körner's, Arndt's, aus Poesien mit einem Wort, die wirklich poetisch sind und in denen als Herzblut unser Denken und Fühlen, unsere Weltanschauung, unsere Bildung strömt. Was Schleswig-Holstein betrifft und die anderen Fragen des Tages, so sind wir prosaisch genug zu behaupten, dass jeder tüchtig gedachte und warm geschriebene Leitartikel irgend eines Journals mehr für die deutsche Sache wirkt, als die Lectüre aller Schauspiele Rist's zusammengenommen. Mit bestem Willen und mit voller Anerkennung der patriotischen Tendenz dieser Stücke, kann unsere Bildung doch kein intimes Verhältniss mit denselben eingehen. Wir werden diese Blätter, die einen patriotischen Gedanken auf eine ganz unpoetische, geistlose, mitunter rohe und widerwärtige Weise dramatisch breittreten, höchstens mit einer Art gerührter Neugier durchblättern, wie jede andere Beilage zu jenem grossen traurigen Akt unserer Geschichte: dem dreissigjährigen Krieg. Um unsere Behauptungen, die

indess dem erregbareren Gefühl anderer Leser nicht im mindesten präjudiciren sollen, nicht ganz unbewiesen zu lassen, wollen wir den Gang des ersten Stückes nach seinen Hauptumrissen mittheilen.

Das »Friedewünschende Teutschland« (kurz vor dem Westfälischen Frieden geschrieben) besteht aus drei Akten (»Handlungen«) und einem mehrere Scenen umfassenden Zwischenspiel; es ist gleich dem zweiten Stück (»Das Friedejauchzende Teutschland«) ganz in Prosa geschrieben. Beide Schauspiele waren für die Hamburger Bühne verfasst und kamen daselbst zur Aufführung. Zu Anfang des ersten Stücks erscheint »Merkurius in seinem gewöhnlichen Habit« und hält einen langen Prolog an das Publikum. Hierauf führt er vier alte deutsche Helden, König Ehrenfest (Ariovist), Herzog Hermann, Fürst Claudius Civilis und Herzog Wedekind (Wittekind) vor, um ihnen das »alte Teutschland« zu zeigen, wie sie es gekannt hatten und nach dessen Anblick sie sich aus dem Elysium sehnten. Das »alte Teutschland sitzt wie eine alte Matrone ganz ehrbahrlich gekleidet« mit Krone und Scepter in einer Capelle, um sie her Streitkolben, Schlachtschwerter und allerlei altdeutsches Geräth. Nachdem die vier Helden vor diesem Bilde sehr lange Reden über altdeutsches Wesen gehalten, wünschen sie auch das jetzige Deutschland zu sehen. Die Scene wechselt. »Teutschland erscheint, auff das allerprächtigste à la mode bekleidet, sieht gar frech und wild auss, hat viele Diener und Dienerinnen, sonderlich folgt ihr die Wollust in mancherlei Farben gantz leichtfertig bekleidet, jedoch so, dass sie fast halb nackend daher gehet. Teutschland setzt sich auf einen gantz herrlich gebauten und mit schönen Tapetzereien geschmükketen Thron nieder, der Friede steht ihr zur Rechten, die Wollust zur Linken.« Der Friede und die Wollust kommen in Streit, Teutschland (sehr hochmüthig und eitel sprechend, und manchmal französische à la mode-Ausdrücke brauchend) verhöhnt den Frieden und beschützt die Wollust. Die »vier alten Helden« treten ein, sie halten Teutschland strenge Sittenpredigten und werden dafür auf das Gröblichste fortgejagt. Es folgen wieder vergebliche Mahnungen des »Friedens«, Teutschland prügelt »tapfer« diese »unverschähmte Bestie« und stösst sie fort. Die »Wollust« bleibt, hocherfreut. Den 2. Akt eröffnet der Friede »mit traurigem Antlitz und Geberden« und einer noch traurigeren, endlosen Rede über »das verblendete, elende Teutschland«. Aus all' diesen Monologen spricht nicht sowohl der Dichter als der Prediger Rist, er wiederholt durch 50—60 Zeilen immer denselben kurzen Gedanken. »Teutschland« tritt nun auf, in höchster Pracht, vier fremde Cavaliere folgen ihr: der Spanier Don Antonio, der Franzose Monsieur Gaston, der Croate (Welsche) Signor Bartolomeo und der »Teutsche Reiter« Herr Karel. Diese Vier berücken Teutschland mit Schmeicheleien, tractiren sie mit Leckerbissen und betäuben sie endlich durch vergiftete Weine. Nachdem Merkurius mit einer langen Predigt (à la »Frieden«) die Scene besetzt gehalten, erscheinen die »4 Cavaliere« mit Mars, den sie zu Hilfe gerufen, und überwältigen mit seinem Beistand das schlafende Teutschland. Es geht ein furchtbares Schimpfen, Prügeln und Stossen an, in welchem Teutschland unterliegt und gefangen abgeführt wird.

Hiemit schliesst der 2. Akt und es beginnt das komische Zwischenspiel. Hauptperson desselben ist »Monsieur Sausewind«, der mit einem vier Seiten langen Monolog debütirt, worin er in komisch prahlerischem Ton all' seine Künste, Kenntnisse und Erfolge aufzählt. Es erscheint »Mars« und schildert ihm die Freuden des Soldatenstandes. Vier Tableaux: ein Saufgelage, eine Tanz- und Liebesscene, eine Spielbank, endlich ein prächtig stolzirender General machen diese Freuden anschaulich. Merkurius (der in dem ganzen Stück die Rolle des weisen, väterlichen Ermahners spielt) tritt nun auf, und schildert in gleicher Redseligkeit die Gefahren des Kriegerstands. In 4 Tableaux zeigt er dem bethörten Mr. Sausewind die Kehrseite der Medaille: Selbstmord und Zweikampf in Folge des Spiels, Tod und Wassersucht als Wirkung der Völlerei, Todtschlag für den stolzirenden General und endlich den gestraften Liebeshelden mit allem klinischen Apparat als »ein lebendiges Aas«. Sausewind ist durch diese Bilder sattsam herabgemuntert und geht in sich. — Es folgt die »dritte Handlung« des Schauspiels. »Teutschland gehet auff in der Gestalt eines armen, elenden Bettelweibes, mit alten, zerrissenen Lumpen bekleidet« und klagt in einem unabsehbaren Monolog ihr Elend. Letzteres soll jedoch erst recht angehen, Mars tritt auf, mit ihm »der Hunger«, »die Pest« und »der Tod«. Diese allegorischen Figuren schimpfen und schlagen »tapfer auff das jämmerliche Teutschland«, Mars schiesst sogar »mit einer Pistolen« auf die »Schandbestie und alte Donnerhexe«, die verwundet liegen bleibt. Um Teutschland zu heilen, erscheint der »Feldscherer Ratio Status«, die Staatsraison, »die Diplomatie« würden wir heutzutage sagen. Unter den Allegorien, aus denen sich das ganze Stück zusammensetzt, ist dieser Feldscherer noch der beste Einfall. Er curirt des Langen und Breiten an Teutschland herum, will sie mit »Ligä«, mit »Union«, mit »Neutralität« salben, endlich ihr das »*Emplastrum Conföderationis cum exteris*« auflegen, bis die Patientin sich endlich entschliesst »*Pillulae Hypocriticae*«, d. h. »Heuchelpillen« einzunehmen. Die folgende Scene bietet uns ein anmuthiges Bild. Teutschland »will sich gern erbrechen, rültzet mit dem Halse, ächtzet und thut sonst sehr übel«, dann »erbricht sie sich abermals hefftig« und bleibt wie todt liegen. Der »Friede« tritt mitleidsvoll klagend zu ihr; auch Merkurius, der sie zu »rechtschaffener warer Busse« ermahnt. »Ach Merkuri!«, fragt die Unglückliche, »soll ich noch härter büssen, als ich nunmehr fast gantzer dreissig Jahr gethan habe?« Es ist das die kürzeste und beste Antwort, die Teutschland nur geben kann. Allein sie wird ob dieser »Verstocktheit« derb von Merkur gescholten, der sie zur Busse und Zerknirschung auffordert. Hier kommt ein bedenklicher Punkt, wo nicht nur die poetische, sondern auch die politische Anschauung gänzlich bei Seite geschoben wird, und Pastor Rist, der Verfasser unzählicher Kirchenlieder, als pietistischer Prediger unverhüllt vor uns steht. Nicht die staatliche Uneinigkeit der Deutschen, nicht ihre träumerische Thatlosigkeit und servile Fürstenverehrung, nicht die tausend politischen Fehler jener Zeit werden als Ursache des 30jährigen Kriegs gebrandmarkt, sondern es wird Deutschland der Text gelesen, dass es durch seine »erschrekklichen Sünden« Wollust und Hochmuth den Zorn Gottes als wohlverdiente Strafe auf sich gezogen. »Du hast nur bloss und allein dahin getrachtet«, spricht der predigende Merkurius zu Teutschland, »dass du deinem üppigen Fleische gütlich thun und solches in allen Lustbarkeiten der Welt, wie die Sau im Koth wältzen mögtest. Was Wunder ist denn nun, dass der gerechte Gott in seinem Zorne diese fremden Völker sammt dem blutdürstigen Mars und desselben beiden Schwestern, dem Hunger und der Pest, dir auff den Hals hat geschicket, dieweil deine gottlosen Thaten keine andre Belohnung verdienet haben.« Diese Anschauung wird nun des Breitesten ausgeführt, und schliesslich erscheint Teutschland, in Busse und Reue sich

windend, vor dem Thron Gottes und klagt sich der gräulichsten Gottlosigkeit an. »Die Gerechtigkeit« zur Rechten Gottes giebt ein langes Votum gegen Teutschland ab, das »sich der Allerhöhesten Gnade gantz und gar unwürdig gemacht«. Da legt sich »die Liebe« mit »anmuthigen Geberden« in's Mittel und erwirkt für das bussfertige Teutschland Verzeihung bei Gott, der natürlich das Stück seinerseits mit einer langen, eindringlichen Predigt schliesst. — Wir sind nicht so kindisch, dem frommen Rist eine Anschauungsweise zu verdenken, die in seiner Individualität, seinem Stande und der beschaulichen Richtung des schwerbetroffenen Volkes wohlbegründet war. Nur vermögen wir nicht an die, vom Herausgeber gehoffte, heilsame patriotische Wirkung zu glauben, die eine solche Anschauung, deren Blick nicht über den Kreis der eingebildeten eigenen Sündhaftigkeit reicht, heutzutage üben soll. Unsere historische Kenntniss gestattet uns nicht mehr, den 30jährigen Krieg als eine gerechte Strafe der Gottlosigkeit und Wollust der Deutschen anzusehen, und wenn die Kämpfer des Befreiungskrieges sich ihre Kräftigung in Rist's pietistischem Geheul gesucht hätten, statt in den zornmüthigen Liedern Körner's und Schenkendorf's, so wäre Deutschland noch heute nicht von der Fremdherrschaft befreit.

Mit der Erzählung des zweiten Schauspiels: »Das Friedejauchzende Teutschland« wollen wir den Leser verschonen. Es ist in jeder Hinsicht schwächer und langweiliger, als das erste Stück. Der Herr Herausgeber hat den beiden Schauspielen nebst der erwähnten Vorrede eine ausführliche Einleitung vorausgeschickt, welche nicht nur das Leben, die Wirksamkeit und Bedeutung Johann Rist's beleuchtet, sondern eine Art literarhistorischen Essays über das ganze poetische Deutschland im 17. Jahrhundert ist. Herr Schletterer hat, wie zu erwarten war, auch hier seine Gründlichkeit und seinen ungewöhnlichen Fleiss bewährt. Für die Edition wäre unseres Erachtens eine kürzere Einleitung hinreichend gewesen, indem ja über jene Periode, über Opitz und seine Schule, über die verschiedenen »Sprachgesellschaften« und poetischen »Orden«, über die geistliche Liederdichtung u. s. w. längst so Ausreichendes und Vortreffliches gesagt ist, dass jeder Nachfolger hierin einen schweren Stand hat. Dass Herr Schletterer für den Helden seines Buchs, Johannes Rist, warm eingenommen ist, finden wir natürlich, er hätte sonst die beiden Schauspiele nicht herausgegeben. Wir müssen es ihm überlassen, wenn er findet, Rist's Sprache sei im Vergleich zu der seiner Vorgänger »edel und würdig; die Personen vortrefflich charakterisirt; Ernst und Scherz wohlberechnet miteinander abwechselnd; Laune und Satyre neu und bedeutend in ihnen hervortretend« etc. Was uns betrifft, so stehen wir entschieden auf Seiten Gervinus', der von Rist's Werken sagt, es erscheine darin »ausser der Regelhaftigkeit nichts bemerkenswerth« und Rist sei nur seinem Vorbild Opitz »mit aller Unselbständigkeit eines dürren Talentes gefolgt.« Wozu Hr. Schletterer in der Vorrede auch eine Anzahl der schrecklichsten pietistischen Reimereien von Rist abdruckt, ist uns ein Räthsel.

Das Interessanteste an der neuen Edition waren uns die Musikbeilagen, nämlich die Melodien, nach welchen die in den beiden Stücken vorkommenden Lieder gesungen wurden. Sie sind grösstentheils von der Composition des Lüneburger Cantors Michael Jacobi; für eine Singstimme mit beziffertem Bass gesetzt, der »Beschlusschor« vierstimmig. Die Melodien sind einfach, schlicht, theils zu gemüthlichem Ausdruck sich erhebend, theils zu platter Dürftigkeit herabsinkend; ihrem Grundcharakter nach den Liedern von Schop verwandt. Herr Schletterer hat diese Melodien theils auf der Münchner Hofbibliothek, theils auf jener zu Wolfenbüttel aufgefunden und da die musikalische Thätigkeit jener Zeit bei weitem nicht in dem Maasse wie die literarische erforscht und beleuchtet ist, müssen wir ihm für die Veröffentlichung dieser Lieder dankbar sein. Ja wir hätten von Hrn. Schletterer, als Musiker von Fach, gerade über die musikalische Seite seiner Aufgabe gern mehr gehört, als die wenigen bezüglichen Worte in der »Einleitung«. — Die Ausstattung des Buches ist lobenswerth. — Wir freuten uns, auf dem Umschlag des Bandes Schletterer's demnächst erscheinende »Biographie Johann Friedrich Reichardt's« angekündigt zu lesen. Wir sind überzeugt, dass der Fleiss und die Gründlichkeit des geschätzten Verfassers aus diesem interessanten Stoff ein lohnenderes Resultat gewinnen werde, als es, trotz seiner redlichsten Bemühung, aus den Schauspielen Rist's zu erlangen war.

Berichte.

Paris. *R. J.* Nach und nach nimmt das musikalische Treiben hier wieder ab und bald wird es ganz öde in den Concerträumen werden. Auch die lyrischen Theater haben zum grössten Theil die für die Saison versprochenen Novitäten schon zu Tage gebracht; nur zwei Werke sind noch im Rückstande: »*La Captive*« von Felicien David am Théâtre lyrique und »Roland« von Mermet an der Grossen Oper. Dort wurde unlängst eine einaktige Oper »Doctor Magnus« von Boulanger gegeben, die nichts Bemerkenswerthes bietet. An der komischen Oper findet »Lara«, von Maillart, bei dem Publikum vielen Beifall. Das Sujet ist spannend, die Aufführung sehr gut, namentlich ist Frau Marié-Galli als Sängerin wie als Schauspielerin vortrefflich; sie erregte in einem arabischen Liede, übrigens der besten Nummer der Oper, wahren Enthusiasmus. Die Musik ist leicht, sehr leicht, und gehört zum Genre, den Berlioz irgendwo sehr bezeichnend Pariser Musik nennt; wie Pariser Hüte, Pariser Mäntel ist sie mit gutem Schnitt und in's Auge oder vielmehr in's Ohr fallend fabricirt, mit Geschick und Gewandtheit; alles sitzt gut. Soll man bei solchen Modeerzeugnissen einen künstlerischen Maassstab anlegen?

Etwas Anderes ist es mit »Mireille«, der neuen fünfaktigen Oper von Gounod, die am Théâtre lyrique gegeben wurde. Die Oper findet wenig Beifall und wurde von der Pariser Presse im Allgemeinen sehr strenge, uns scheint zu strenge beurtheilt. Zunächst liegt wohl die Ursache am Text und namentlich an der allgemeinen Färbung desselben. Mireille ist eine Dorfgeschichte; einfach, innig, religiös, nur sparsam von wahrhaft dramatischen Situationen belebt. Nun scheint uns von vorne herein ein solcher Text für ein Pariser blasirtes Publikum ungeniessbar. Gounod suchte natürlich in seiner Musik das einfache Colorit wiederzugeben; die Instrumentirung ist äusserst mässig und sticht ab gegen die grellen Orchesterfarben, mit denen so viel Missbrauch getrieben wird und die das Ohr überreizen. Gounod hat auch in diesem Werk sich als ein gewandter Musiker bewährt, voll Geschmack und Geist, alles Triviale vermeidend. Mehrere Chöre sind reizend, frisch und lebendig; im ersten Akte gleich der erste Frauenchor, im zweiten Akte die Farandole (ein provenzalischer Tanz). Das Lied der Magali im $^{6}/_{4}$ Takt ist eine recht gelungene Nachahmung populärer Gesangsweisen; in den Couplets der Alten gefiel uns der bezeichnende Rhythmus und die glückliche Anwendung der Fagotte; im vierten Akt der Chor der Schnitter, im fünften der religiöse Chor der Landleute während der Procession, in welchem sehr tref-

fend der derbe und doch andachtsvolle Ton der Bauern wiedergegeben ist. Aber die besten Stücke der Oper sind in den ersten Akten; das Interesse nimmt fortwährend ab, und dann erfordert ein solches Sujet, eine Dorfgeschichte, nichtsowohl Geist, Geschmack, Gewandtheit, als vor Allem Naivetät und Wärme. Uns schwebt als Vorbild für diesen kindlich-einfachen, von religiösen Elementen untermischten Genre Méhul in seinem Joseph vor; schlicht, innig, durch rührende Einfachheit zum Herzen dringend. Gounod's »Mireille« ist eine von einem Weltmann geistreich erzählte Idylle.

Leipzig. *S. B.* Am 5. d. M. gab der Riedel'sche Verein in der Thomaskirche eine recht interessante Aufführung zum Besten. Dieselbe brachte (nebst zwei von Hrn. Thomas gespielten Orgelstücken, Passacaglia von Frescobaldi, Toccata und Fuge von Muffat, deren erstere einen näheren Vergleich mit dem Bach'schen Stück verdiente, deren zweite die Fugenform in einem noch sehr unentwickelten Grad zeigte) an Gesangstücken: ein 6stimmiges Miserere von G. Gabrieli, einen Psalm für Bass-Solo von Marcello (»*Judica me Deus*«), zwei bekannte Stücke von Eccard und Prätorius (Ueber's Gebirg Maria geht; — Es ist ein' Ros' entsprungen), Passionslied für Tenor-Solo (»Jesus neigt sein Haupt und stirbt«) von J. W. Franck; endlich als Hauptstück S. Bach's Motette »Jesu meine Freude«. — Die Aufführung aller dieser Nummern war sehr lobenswerth, durch Reinheit der Intonation in den Chören und Präcision ausgezeichnet. Namentlich in der Motette, die freilich in drei Abtheilungen gegeben wurde, fand kein Sinken statt, im Gegentheil schien man gegen Ende höher geworden zu sein, was für den ersten Sopran ein wenig bange machte. Wir hielten es sogar für gerathen, eine tiefere Tonlage für solche Werke zu wählen, wenn nicht die Sänger unserer Zeit dadurch leicht unsicher würden. Die Tempi waren gut, namentlich die Choräle nicht schleppend, die Schattirungen die glückliche Mitte haltend zwischen Gleichmässigkeit und outrirtem Wesen. Nur in dem Chor »Trotz« hätten wir noch mehr Lebendigkeit und Kraft gewünscht; eine Verstärkung der Soprane scheint uns sehr geboten bei Stücken, wo sie sich in erste und zweite theilen. Der Hauptmoment dieses Chors, wo nämlich der Sopran auf *e* einsetzt und die andern Stimmen dann in Terzen herabgehen (Takt 25) scheint uns eines volleren und gewichtigeren Ausdrucks zu bedürfen, als man ihn gewöhnlich hört. Trefflich klangen die Solopartien (Terzett Nr. 3 und 8, Quartett mit Choral Nr. 9), wenn auch die Reinheit in diesen überaus schwierigen Stücken noch vollkommener gedacht werden kann. Sie wurden gesungen von den Damen Reclam, Streubel und Lessiak und den Herren Schild und Weiss (aus Dresden). — In dem Miserere von Gabrieli fanden wir auch die hohen Stimmen zu wenig ausgiebig und von den Männerstimmen gedrückt; das ist aber bei Dilettanten-Vereinen nun einmal meistens so, und eine Zuziehung anderweitiger Kräfte ad hoc scheint uns allemal geboten. — Vortrefflich wurden die Chöre von Eccard und Prätorius gesungen. Die zweite Strophe des Prätorius'schen Liedes liess Herr Riedel solo singen, was sich ganz gut machte. — Der interessante aber sehr lange und nicht eben kirchlich klingende Psalm von Marcello gab Herrn Weiss Gelegenheit, den seltenen Umfang seiner Stimme zur Geltung zu bringen (wir hörten *Contra-C* und *f*), wie auch der Vortrag den verständigen Sänger bekundete. Auch Herr Schild zeichnete sich in dem choralartigen Passionsliede von Franck sehr aus; wir wollen ihn nur auf die unrichtige Klangfarbe seines Vocals *e* bei hohen Einsätzen aufmerksam machen. — Schliesslich haben wir des Herrn Lübeck zu gedenken, der zwei langsame Violoncell-Sätze von S. Bach mit schönem Ton und Vortrag ausführte. Diese Stücke gehören übrigens nicht in einen so grossen Raum und am allerwenigsten können wir die von Herrn Stade dazu gesetzte Orgelbegleitung gutheissen, durch welche die von Bach einstimmig intentionirte Composition in ganz verkehrtes Licht gesetzt und erdrückt wird. Wir bemerken nur noch, dass auch die Gesangsolos mit Orgel begleitet wurden, wobei uns die Wahl der Register nicht immer glücklich dünkte.

Nachrichten.

Unsere letzte Nummer war schon geschlossen, als die unerwartete Nachricht von dem Tode Giacomo Meyerbeer's einlief. Er starb in Paris am 2. Mai. Die Leiche wurde nach Berlin gebracht und daselbst am 9. Mai beerdigt. In der nächsten Nummer bringen wir einen ausführlichen Nekrolog.

In Hamburg hat Herr Deppe zum Besten der Schleswig-Holsteiner ein Concert veranstaltet und darin eine Ouvertüre eigener Composition, »Zriny«, aufgeführt. Dieselbe wird von Hamburger Blättern als ein Werk »voll kriegerischen Heldenthums und melodisch erschallender Schlachtmusik« bezeichnet, und scheint viel Beifall gefunden zu haben.

Jul. Stockhausen hat in seinen jüngst in Berlin gegebenen Concerten u. A. 9 Lieder aus Schubert's »Winterreise« und Schumann's Liedercyklus »Dichterliebe« gesungen. In einem dieser Concerte kam auch das Sextett von Rudorff zur Aufführung, welches diesen Winter in den Abendunterhaltungen für Kammermusik in Leipzig gespielt worden war. — Ebendaselbst hat ein Herr Mohr in einem Concert zwei eigene Compositionen zu Gehör gebracht: eine Symphonie und eine Cantate »Handwerkerleben«. Ferner gab ein Componist, Herr Richard Schmidt, ein Concert und führte darin eine Concert-Ouvertüre, Clavierstücke, Polonaise für Clavier und Orchester und eine Symphonie in D auf. Nach der Nat.-Ztg. wäre das Wesen des Componisten vorzugsweise dem Glänzenden, Heiteren und Gefälligen zugewendet; Mendelssohn'scher Einfluss sei vorwiegend. — Die Aufführung des »Israel in Egypten«, zum Besten verwundeter Krieger, geschah unter Vereinigung der Singakademie, des Stern'schen und Jähns'schen Vereins und des Domchors. Die Solisten waren die Damen Harriers-Wippern, de Ahna und Pressler, dann die Herren Woworski, Krause und Putsch.

Das Mozarteum in Salzburg brachte in seinem letzten Concerte Beethoven's Pastoral-Symphonie, den Spinnchor aus der Oper »Der fliegende Holländer« von R. Wagner, Rode's 11. Violin-Concert, vorgetragen von Hrn. Concertmeister Nossek, eine Elegie für das Violoncell von Veit, vorgetragen von Hrn. Hegenbarth, eine Tenor-Arie und das Finale des zweiten Aktes aus H. Schläger's Oper »Prinz Heinrich und Ilse«.

Das Dresdner Hoftheater ist behufs gründlicher Restaurirung auf 2 Monate geschlossen worden.

Herr Hofrath Vesque von Püttlingen in Wien, dessen Werk über »das musikalische Autorrecht« wir vor einiger Zeit anzeigten, hat sich in seiner Eigenschaft als Präsident der »Bundescommission für die Ausarbeitung eines gemeinsamen deutschen Gesetzes zum Schutze der Urheberrechte an literarischen Erzeugnissen und Werken der Kunst« nach Frankfurt begeben, um daselbst die betreffenden Berathungen wieder aufzunehmen und zu Ende zu führen.

Herr Director Behr von Bremen hat ein Engagement als Oberregisseur der deutschen Oper in Rotterdam angenommen.

Baron von Perfall in München soll zum königl. bayerischen Hofmusikintendanten ernannt worden sein.

Das zweite Abonnement-Concert in Zittau unter Leitung des Cantor P. Fischer brachte Schumann's »Die Pilgerfahrt der Rose«; Mozart's concertante Symphonie für Violine, Viola und Orchester, gespielt von den Herren Beschwitz und Kammermusikus Seelmann aus Dresden; Recitativ und Arie aus Semele von Händel; Violinconcert von Spohr; Lieder von Schubert und Kirchner; Duett aus Beatrice und Benedict von Berlioz. Die Solos wurden von den Damen Fischer und Lessiak, dann Herrn Schild gesungen.

Bei Bellmann in Prag ist ein in böhmischer Sprache geschriebenes katholisches Choralbuch erschienen: »*Hlas Varhan*« (Stimme der Orgel). Ueber Zweck und Ziel des Buches verbreitet sich ein von A. Ambros verfasstes Vorwort.

Das letzte *Concert populaire* in Paris fand am 24. April statt und brachte folgende Musikstücke: Ouvertüre zu Semiramis; C moll-

Symphonie von Beethoven, Scene aus »Oberon« und Arie aus »Elias« von Costa, gesungen von Fr. Rudersdorff; Hymne von Haydn, von allen Streichinstrumenten gespielt; Variationen und Marsch von Lachner.

In Boston fanden in der letzten Zeit in Folge des neuen Orgelbaues eine grosse Anzahl von Orgelconcerten statt. Die Programme waren sehr verschiedenartig. Neben Bach, Händel und Mozart fehlte es nicht an seltsamsten, ja sinnlosen Productionen, unter welchen z. B. der Trauermarsch von Chopin und Gounod's »Meditation« noch keineswegs die schlimmsten waren.

Eine Pariser Mittheilung im Dresdner Journal, nach welcher Meyerbeer's Testament die Verfügung enthalten soll, dass keines seiner ungedruckten Werke jemals aufgeführt werden dürfe, können wir hiermit als falsch bezeichnen.

Die von uns nach übereinstimmenden Nachrichten anderer Zeitungen gebrachte Notiz über die Anstellung des blinden Pianisten Labor in Hannover scheint sich in der angegebenen Ausdehnung nicht zu bestätigen.

Leipzig. Sonntag, den 1. Mai, kam am Stadttheater eine Vorstellung des »Fidelio« mit Herrn Hacker vom Dessauer Hoftheater als Florestan, und Frl. Klotz als Leonore, zu Stande. Die Vorstellung wird in hiesigen Blättern als verhältnissmässig überraschend gut bezeichnet. Wir waren verhindert ihr beizuwohnen.

Wir werden um Aufnahme folgender Entgegnung auf eine früher gebrachte, uns von einer anscheinend verlässlichen Persönlichkeit zur Veröffentlichung eingeschickte Notiz gebeten:

Meiningen. In Nr. 15 Ihrer geehrten Zeitung, welche mir durch einen Zufall erst jetzt zu Gesicht kommt, findet sich eine Correspondenz aus Meiningen, welche über ein vom Concertmeister Müller dirigirtes Concert berichtet. Es ist die leicht erkennbare Absicht derselben, dieses Concert als misslungen und die von Concertmeister Müller als Dirigenten dadurch abzulegende Probe als nicht bestanden darzustellen. Auf wen das eigentlich berechnet sein mag, ist schwer zu sagen, denn hier, wo Personen und Sachen bekannt sind, täuscht es Niemand, und auswärts kennt man denn doch auch das Müller'sche Quartett gerade gut genug, um, was jener Bericht mehr durchblicken lassen als direct sagen möchte, dass nämlich der Primarius nicht dirigiren könnte, einfach als eine Lächerlichkeit erscheinen zu lassen.*) Wenn Herr Müller eine besonders schwierige Symphonie wählte und sich auch durch die Leiden, welche unter den Geigen einrissen, darin nicht beirren liess, und wenn trotz aller Schwierigkeiten die Feinheiten des Schumann'schen Werkes zur Geltung gebracht wurden — was allerdings Ihr Berichterstatter nicht gemerkt zu haben scheint — so bedarf dies Alles, wie ich denke, keines Commentars. Dass die meisten Hörer das Concert bald verlassen hätten, ist kurzweg unwahr. Referent, der von seinem Platz aus sehr gut sehen konnte, hat zwar »viele gesehen, die nicht da waren«, dass aber Jemand vor dem Schluss gegangen wäre, hat er nicht bemerkt. Ueber die ganze Angelegenheit hätte ich es übrigens nicht der Mühe werth gehalten, ein Wort zu verlieren, wenn ich nicht im Interesse von Meiningen verhüten möchte, dass man auswärts dächte: wir wüssten hier nicht ganz genau, dass wir an dem Müller'schen Quartett und seinem geistvollen Primarius eine musikalische Perle besitzen. v. Lil.

*) Wir erlauben uns hier zu eigener Rechtfertigung die Bemerkung, dass uns dieses doch nicht gar so fest zu stehen scheint. Man kann ohne Zweifel ein sehr guter Geiger und Quartettspieler und noch manches Andere sein, ohne deshalb gerade auch ein guter Dirigent sein zu müssen. D. Red.

Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Allgemeine
Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Selmar Bagge.

Leipzig, 18. Mai 1864. **Nr. 20.** Neue Folge. II. Jahrgang.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.
Preis: Jährlich 5 Thlr. 10 Ngr. Vierteljährliche Pränumeration 1 Thlr. 10 Ngr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr.
Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Giacomo Meyerbeer.

(Geb. in Berlin nach urkundlichen Nachrichten*) am 23. Sept. 1791, gest. am 2. Mai 1864 in Paris.)

S. B. Das überraschende Pariser Ereigniss vom 2. Mai versetzt uns heute in die Nothwendigkeit, einem Künstler den Nekrolog zu schreiben, welcher bei Lebzeiten alle Ehren und Gunstbezeugungen eingeerntet hat, die irgend auf dem Felde der Kunst wachsen können; **) der seine Zeit beherrscht hat, wie nur sehr wenige, und dessen Werke unläugbar von einer seltenen Vielseitigkeit und Reichhaltigkeit musikalischer Erfindung, wie von vielfachen Studien Zeugniss ablegen. Man kann wohl sagen, dass er für alle Nüancen des dramatischen Ausdrucks Töne und Formen zu finden wusste, für alle Empfindungen der modernen und öffentlichen Welt, die dem Auge des Beobachters entgegen treten, wenn er die Triebfedern des menschlichen Geschlechts, die freilich oft genug oberflächlicher und unreiner Natur sind, beobachtet. Das war denn auch das eigentliche Gebiet Meyerbeer's. Das Stillleben der Familie, die hehren Motive wahrer, reiner und heroischer Liebe, überhaupt was das Leben Erfreuliches und zugleich sittlich Erhebendes bietet, was man Tiefe und Innigkeit nennt, insofern es nicht zugleich mit furchtbarer Leidenschaftlichkeit aus den Grenzen des Einfachen hinausstrebt, — all' das lag Meyerbeer ferner ab; dass er Töne dafür hatte, beweisen einzelne Stellen in den Hugenotten, namentlich im 3. und 4. Akt. Aber es mag ihm zu geringfügig, zu beschränkt, zu wenig wirksam geschienen haben. Denn er componirte für die »grosse Welt« und wählte daher auch nur Stoffe, welche diese wiederspiegelten, und Töne, welche ihnen vollkommen entsprachen. Ob es nöthig war, wie Victor Hugo, Eugen Sue u. A. gerade die tiefsten Nachtseiten dieser grossen Welt auszuwählen, das ist eine andere Frage; die Thatsache liegt aber vor und charakterisirt allein schon den Componisten als einen französischen. Meyerbeer ist in diesem Punkte und auch in seiner speciellen Kunst dem deutschen Wesen untreu geworden. Wir werfen ihm deshalb keinen Stein nach. In Deutschland geboren, war er dennoch kein Deutscher; die Nation, der er entspross, kennt kein engeres Vaterland, und wir können nicht verlangen, dass etwas bewahrt werde, was man als Mensch nicht hat. Wie aber, wenn man den Stand der allgemeinen und künstlerischen Bildung in's Auge fasst, aus welcher Meyerbeer als Künstler hervorgehen konnte und sollte? Höher als das Nationale steht nämlich das allgemein-Wahre, das Kunst-Wahre, — welches einen Shakespeare, Mozart, Beethoven zu Künstlern für alle Nationen macht. Und wir behaupten, Meyerbeer ist gerade, indem er eine allgemeine Wirkung anstrebte und allerdings auch fast augenblicklich erreichte, nicht blos der deutschen Kunst, sondern der allgemeinen Kunstwahrheit vielfach untreu geworden. Wir finden in seinen Hauptwerken italienische Schönheit und Gluth der Melodik, französischen Esprit der Rhythmik; das, was allenfalls deutsch genannt werden könnte, die gewähltere Harmonik, ist mehr ein äusserliches Moment bei ihm. Wichtiger als solche nicht immer zutreffende nationale Bezeichnungen für Einzelnes ist der Grundcharakter seiner Production überhaupt: das offenkundige Streben nach schlagenden Effekten, im Gegensatz zum Streben nach schönem Totaleindruck und echt künstlerischer Nothwendigkeit. Nur zu oft macht die Musik Meyerbeer's den Eindruck peinlicher Zuspitzung und bewussten Gefallenwollens. Gerade hierin begeht er aber jenen Fehler gegen die allgemeine Kunstwahrheit, der uns nicht gestattet, ihm neben den grössten Meistern seinen Platz anzuweisen. Auch die rein dramatische textliche Seite seiner Opern hält die Untersuchung nicht aus, wenn man vom Drama mehr verlangt, als die sichtbare Darstellung irgend einer aufregenden oder grossartigen Handlung. Die Knoten seiner Opern sind zumeist so verworren geschürzt, dass die wenigsten Hörer, wenn ihnen nicht das Textbuch zu Hülfe kommt, den Zusammenhang und die Nothwendigkeit der einzelnen Scenen verstehen können. Ueber sittlich-dramatische Nothwendigkeit scheinen sich seine Librettisten

*) So theilen Berliner Zeitungen mit. Merkwürdig ist die Entschiedenheit, mit welcher andere Stimmen, z. B. Fétis d. Ae., den 5. Sept. 1794 als den wahren Geburtstag angeben. Ledebur's Tonkünstler-Lexikon giebt ebenfalls das letztere Datum als das richtige an, beruft sich auf Fétis und erklärt, Meyerbeer selbst habe (wo?) »die dort gemachten Angaben für richtig erklärt«. Wer hat nun recht, die Geburtsregister der isr. Gemeinde in Berlin oder Meyerbeer selbst?

**) Meyerbeer war: k. preuss. General-Musikdirector und erster Hofcapellmeister, ordentliches Mitglied der k. Akademie der Künste zu Berlin, der Akademien zu Paris, London, Brüssel, Florenz, der »Musikfreunde des österr. Kaiserstaats« und vieler anderen Gesellschaften; Dr. der Musik der Universität Jena, Ritter des kgl. preuss. Civil-Ordens *pour le mérite*, Officier der französischen Ehrenlegion, Ritter des herz. Braunschw. Löwen-Ordens 3. Klasse, des Ernestinischen Haus-Ordens 3. Klasse, des k. belg. Leopold-Ordens 3. Klasse, des kaiserl. brasilianischen Südsterns, des k. österr. Franz-Joseph-Ordens, des k. sächs. Verdienst-Ordens 3. Klasse, des k. bayerischen Maximilian-Ordens für Kunst und Wissenschaft, des grossh. Luxemburgischen Ordens der Eichenkrone etc.

und der Componist selbst den Kopf am wenigsten zerbrochen zu haben. Wir läugnen, dass dies in der Oper, obgleich hier die Musik die Hauptsache ist, völlig gleichgültig sei. Der Totaleindruck hängt auch von solchen rein gegenständlichen Dingen ab, am meisten aber, wenn die Gegenstände, die sie uns vorführt, so tragischer, ja entsetzlicher Natur sind, wie in den Meyerbeer'schen Opern. Man nimmt mit vollem Recht Unwahrscheinlichkeiten und Inconsequenzen in dem komischen Drama weit leichter hin, als im tragischen, wo der Mensch, in allen Tiefen aufgewühlt, auch desto entschiedener und tiefer befriedigt sein will. Meyerbeer's künstlerische und allgemeine Bildung müssen daher doch nicht vollkommen richtig bestellt gewesen sein, wenn er in solchen Cardinalpunkten irre gehen konnte.

Wir sind zwar heute begreiflich noch nicht in der Lage, neue und durchaus zuverlässige Daten über den künstlerischen Entwicklungsgang Meyerbeer's zu geben, allein es wird genügen, das Bekannte hier zusammenzufassen, um begreiflich erscheinen zu lassen, wie unser Componist auf die Bahnen kam, auf welchen er die oben bezeichnete Wirksamkeit entfaltete.

Jacob Beer ist der Sohn eines reichen israelitischen Bankiers in Berlin. Seine Jugend muss die angenehmste gewesen sein, die sich denken lässt. Man erzählt sich viel von dem Glücke der Mutter, einen so talentvollen Knaben zu besitzen. Ueber die eigentliche geistige Strömung im elterlichen Hause ist uns weiter noch nichts bekannt, als dass im Allgemeinen Künste und Wissenschaften daselbst gepflegt worden seien. Das Talent des Knaben zeigte sich so früh, dass er z. B. im 4. Jahre schon die Melodien der Drehorgel auf dem Clavier nachgespielt haben soll. Den ersten Unterricht im Clavierspiel erhielt er von Lauska, einem Schüler Clementi's, und dann von diesem selbst. Also etwas italienischer Einfluss schon in frühester Jugend wirksam. In der Composition wurden Zelter und Ans. Weber seine Meister. Mit Zelter soll aber die Sache nicht recht haben gehen wollen; für den allzu fein organisirten Knaben wären diese Kernmänner »zu rauh« gewesen.*) Es ist bemerkenswerth, dass Mendelssohn, der doch auch feinbesaitet war, mit Zelter sich ganz gut vertrug. Indess waren die Fortschritte doch ganz erstaunlich und ein Freund des Hauses (oder Onkel?), der Meyer hiess, warf ihm eine Rente von jährlich 10000 Thlr. aus, unter der Bedingung (die wir irgendwo lasen, aber nicht verbürgen können), dass er dem israelitischen Cultus treu bleibe; den andern Wunsch, den eigenen Namen zugleich mit dem des Neffen unsterblich werden zu sehen, erfüllte dieser gern und nannte sich von da an Jacob Meyer Beer, woraus später, als der junge Componist italienische Opern schrieb, Giacomo Meyerbeer wurde. Als die Jünglingsjahre herangekommen waren, gab man den jungen Beer (1810) zu Abt Vogler in Darmstadt in die Lehre.**) Auffallend ist der Antagonismus, der sich in den gewählten Lehrern gegen die Hauptvertreter der classischen deutschen Meister ausspricht. Zelter war bekanntlich nicht sehr für Beethoven eingenommen und Abt Vogler, dieser geistreiche und gewiss wohl unterrichtete, aber eitle und charlatanhafte Mann (Schüler eines Italieners, P. Valotti), dessen Oper »*Samori*« in Wien zuerst Beethoven's Fidelio ausstach***), hasste Mozart, liess sich in den ungemessensten Worten, die er seinem Schüler C. M. v. Weber in die Feder dictirte, über S. Bach aus, und »corrigirte« dessen Choräle! — Aus dieser Darmstädter Zeit, wo bekanntlich C. M. v. Weber und Gänsbacher seine Mitschüler waren, stammt eine Cantate »Gott und die Natur« (aufgeführt in Berlin 1811), welche Meyerbeer den Titel eines darmstädtischen Hofcomponisten eintrug. Eine erste Oper »Jephta's Tochter« wurde in München gegeben, hatte aber keinen Erfolg; sie soll angeblich mehr ein Oratorium als eine Oper gewesen sein und mehr Schulweisheit als Melodie enthalten haben. Meyerbeer begab sich dann nach Wien, wo er hauptsächlich sein Pianofortespiel vervollkommnete, darin aber auch Bedeutendes leistete. Von seinen Compositionen veröffentlichte er nichts, weil er fürchtete, Andere würden seine Ideen aufgreifen und benutzen. Man nennt eine concertante Symphonie für Clavier, Violine und Orchester, welche viel Beifall gefunden habe. Eine komische Oper »Die beiden Kalifen« fiel am Hoftheater durch; sie soll auch in dem Styl von »Jephta« geschrieben gewesen sein und zu stark abgestochen haben gegen den italienischen Geschmack, der am Wiener Hof herrschte. Salieri gab ihm bei dieser Gelegenheit zu verstehen, dass es ihm keineswegs an glücklicher melodischer Erfindung fehle, nur habe er noch nicht genug den Mechanismus der Vocalisation studirt, er schreibe schlecht für die Sänger. Das beste sei daher, er gehe nach Italien.

Etwas ungläubig zwar, aber dennoch ging Meyerbeer nach Venedig und wurde daselbst von Rossini's Tancred dermaassen bezaubert, dass er sich anschickte, seinen Styl förmlich und gänzlich umzubilden; er gebrauchte dazu mehrere Jahre, und das erste Product der Arbeit war (1818) *Romilda e Costanza,* die in Padua aufgeführt und beifällig aufgenommen wurde. Die Italiener betrachteten ihn als den ihren, schon weil er künstlerisch ein Enkel Valotti's war. Nun folgten rasch (1819) *La Semiramide riconosciuta* (geschrieben in Turin) und (1820) *Emma di Resburgo*, mit grossem Beifall in mehreren italienischen Städten, und auch in Deutschland gegeben. Diese Opern waren bereits bestimmten Sängern »auf den Leib« geschrieben und müssen völlig italienisch gewesen sein, denn sogar Meyerbeer's früherer Freund C. M. v. Weber ward ihm darob ein wenig gram und führte in Dresden lieber die in Wien durchgefallenen »Kalifen« als eine dieser neuesten Opern Meyerbeer's auf.*) Es folgten *Margherita d'Anjou* und *L'Esule di Granada* (1822, — beide Opern für Mailand geschrieben). Dann componirte Meyerbeer in Rom *Almansor*. Während der Proben dazu wurde er schwer krank und musste zur Erholung 1823 nach Berlin und in Bäder reisen; während dieser Erholungszeit entstand eine »deutsche Oper« »Die Pforte von Brandenburg«, für Berlin geschrieben, daselbst aber wegen Anständen, die der Text fand, nicht aufgeführt. Ob auch *Il Crociato* noch in Deutschland componirt ist, wissen wir nicht anzugeben, aufgeführt wurde er zuerst in Venedig oder Triest mit grossem Beifall. Es fehlte nun, wie die französischen Verehrer Meyerbeer's meinen, seiner Vollendung nichts weiter, als dass er sich dem Studium der französischen Oper hingebe, und dieser Fall sollte bald eintreten. Er erhielt eine Einladung, seinen *Crociato* persönlich in Paris in Scene zu setzen und nahm dieselbe an. Hier wurde Meyerbeer nun inne, dass er seinen Styl abermals gründlich umbilden müsse, und er verwendete dazu das Studium von einer

*) Vergl. »C. M. v. Weber, ein Lebensbild«, S. 194.

**) Fétis erzählt eine für Vogler sehr charakteristische Geschichte, wie dieser es angefangen, Meyerbeer zu seinem Schüler zu machen. Dieselbe ehrt Vogler weder als Mann noch als Theoretiker und Musiker.

***) Vergl. »C. M. v. Weber, ein Lebensbild«, S. 85.

*) Fétis knüpft in seinem biographischen Artikel an diese Stellung Weber's zu Meyerbeer Bemerkungen an, die in der That hochkomisch klingen in dem Munde eines Mannes, der seinen Allerwelts-Standpunkt ausdehnt bis — zur Verwerfung Schumann's!

neuen Reihe von Jahren. In diese Zeit fällt Meyerbeer's Verheirathung. Robert der Teufel, 1828 begonnen, war 1830 fertig und wurde 1831 zum ersten Mal in Paris mit unerhörtem Erfolg aufgeführt.

Wir stehen hier an dem Punkte, wo Meyerbeer's eigentliche allgemeine Berühmtheit beginnt, und es wird gut sein, hier zu bemerken, dass es für ihn nicht allein nothwendig wurde seinen musikalischen Styl zu ändern (eine Nothwendigkeit, die nur dann zugegeben werden kann, wenn der frühere Styl wirklich innerlich falsch war, — dann hatte Meyerbeer aber auch überhaupt kein festes Ideal in sich!), sondern dass ihm jetzt andere dramatische Aufgaben vorlagen. Leider keine besseren, künstlerisch ganz gerechtfertigten! Die französische grosse Oper fordert von vorne herein mehr äusseren Pomp und Glanz, während sie es in Sachen dramatischer Grundbedingungen viel leichter nimmt, als selbst die italienische Oper, die zumeist in Betreff des Buches ziemlich richtige Grundsätze befolgte. Das Pariser Opernpublikum verlangt starke Gewürze und hauptsächlich Augengenuss. Es hierin befriedigen wollen, ist schon ein künstlerisch bedenkliches Vornehmen, das wohl auf eine Zeit dem Autor grossen Glanz bereiten kann, sich aber endlich an dem natürlichen Vermögen des Künstlers rächen muss. Mit der Wahl des Buches »Robert der Teufel« schoss Meyerbeer, was den Erfolg betrifft, gewiss in's Schwarze; aber seinem künstlerischen Gewissen macht sie wenig Ehre, und ein Mendelssohn hatte vollkommen recht zu sagen, wenn dergleichen von der Welt verlangt würde, da wolle er Kirchenmusik schreiben. Mag Fétis dieses Sujet preisen und darin den Kampf des guten und bösen Princips um die Menschennatur dargestellt finden, wir sehen nichts, als die dramatisch und moralisch nicht zu rechtfertigende Gestalt eines wegen scheusslicher Verbrechen zur Hölle Verdammten, der sich dadurch zu retten sucht, dass er seinen eigenen Sohn von Laster zu Laster treibt. Und diese Laster werden mit einer wohlgefälligen Breite behandelt, die das Wirken des »guten Princips« gänzlich in den Hintergrund drängt, wenn überhaupt von einem »Wirken« desselben viel die Rede sein kann. Einzelne abscheuliche Details, wie die Auferweckung der in unsäglichen Sünden verstorbenen Nonnen, und die ihnen zugedachte Rolle, wollen wir nur vorübergehend erwähnen.

Wahr ist es, die Musik dieser Oper enthält sehr viel Schönes und Geniales; daneben aber auch soviel Unschönes, Barockes und Outrirtes, dass Meyerbeer's »Originalität«, wenn sie hierin gesucht werden soll, in sehr bedenklichem Lichte erscheint. Den schönen, glänzenden und wirklich grossartigen Partien verdankt diese Oper ihren ausserordentlichen Erfolg. Durch das Falsche und künstlerisch Verwerfliche darin ist der dramatischen Tonkunst und dem Geschmack des Publikums unsäglich viel Schaden zugefügt worden.

Es ist vollkommen begreiflich, dass, um nach einer Oper wie Robert, zu welcher ein immenser Aufwand von musikalischer Erfindung, Berechnung, Arbeit und kritischer Ausfeilung nöthig war, eine zweite ähnlich pompöse, wo möglich noch wirksamere zu schreiben, es einer Zeit der Erholung, Sammlung und Vorbereitung bedurfte. Die Direction der Grossen Oper hatte Meyerbeer bald nach der Aufführung des »Robert« das Textbuch der »Hugenotten« zur Composition überliefert und einen Contract mit ihm geschlossen, welcher die Zeit bestimmte, bis zu welcher die Oper fertig sein müsse. Im gegentheiligen Falle sollte der Componist 30000 Frcs. Schadenersatz zahlen. In Folge einer Krankheit seiner Frau, die ihn nöthigte mit ihr nach Italien zu gehen, wurde sie nicht ganz fertig, und Meyerbeer zahlte, nachdem ein Gesuch um Verlängerung der Frist abgeschlagen worden. Doch besann sich die Direction eines Besseren, zahlte zurück, und die Hugenotten kamen 1836 zur Aufführung.

Das Sujet der »Hugenotten« unterscheidet sich wesentlich vom Robert, indem es eine historische Thatsache zur Grundlage nimmt. Wir wollen nicht weitläufig darüber sprechen, ob es dramatisch gerechtfertigt ist, eine Schandthat, wie die Bartholomäusnacht zum Gegenstande einer theatralischen Darstellung zu machen, wobei alle göttliche Gerechtigkeit verläugnet, und somit auch jede moralische Rechtfertigung bei Seite gelassen ist. Das Einzige, was noch einige Entschädigung gewährt, ist, dass Valentine am Schluss zum Glauben der dem Morde Geweihten übergeht und mit Raoul vereinigt stirbt. Das ist aber nicht ausreichend, um den Eindruck des schauderhaften Blutbades zu verwischen. Nach solchen Dingen fragt man eben in der »grossen Oper« nicht; es genügt, wenn das Sujet Gelegenheit giebt, aufregende, bethörende und durch Massenwirkungen imponirende Musik zu machen. Und wir glauben, Meyerbeer hat hier Alles geleistet, was er seiner Natur nach und unter den gegebenen Verhältnissen leisten konnte. Ja wir stellen die Partitur der Hugenotten über die des Robert, weil das infernalische Element der letzteren, das wir nicht mehr künstlerisch nennen können, dort einem reelleren Ausdruck menschlicher Leidenschaften (abgesehen vom 5. Akt) gewichen scheint. Die Hugenotten sind nach jeder Richtung hin als das reifste, bedeutendste Werk Meyerbeer's zu betrachten; sie enthalten Momente und Partien, die an und für sich wahrhaft grossartig genannt werden müssen. Wir nennen nur das Duett zwischen Valentine und Marcel im dritten, und fast Alles im vierten Akt. Dagegen findet sich auch manches, was reiner italienischer Klingklang, und manches, was forcirt und auf französischen Effekt zugespitzt ist. An einigen Stellen spielt das Ballet, welches in der grossen französischen Oper überhaupt allzuwichtig behandelt wird, eine dramatisch sehr bedenkliche Rolle. Wir erinnern nur an den alle Illusion zerstörenden Eintritt der Zigeuner im dritten Akt, welche wie ein Deus ex machina plötzlich allem Kampf der erbitterten Parteien ein Ende machen. Manches andere streift an das Burleske und beeinträchtigt die ernste Theilnahme an den wesentlichen Vorgängen; wieder anderes weist eine etwas verkünstelte Originalität auf, die der Charakteristik schadet. So Marcel, der neben dem Lutherliede Dinge vorbringt, die ebenso gut einem Buffo in den Mund gelegt werden könnten. Die Wirksamkeit des Einzelnen ist gleichwohl nicht zu bestreiten, und wir sind überzeugt, dass dieselbe in französischer Darstellung noch grösser sein muss als in deutscher, wo die mitunter elend plumpe, echt Wienerische Uebersetzung von Castelli Vieles in's Gemeine und Rohe herabzieht, was im Original edel und unverfänglich ist.*)

Nach den Hugenotten vernahm man von Meyerbeer lange nichts. Es fällt in diese Zeit die Thronbesteigung des preussischen Königs Friedrich Wilhelm IV., der den berühmt gewordenen in Berlin geborenen Meister zum Generalmusikdirector ernannte und ihm zugleich, sonderbar genug, die Composition vieler Kirchenmusikstücke über-

*) Um nur éin Beispiel anzuführen: In der Erzählung Raoul's im ersten Akt lautet seine (wiederholte) Anrede an Valentine, die er zum ersten Mal sieht, im Original: »*Bel ange, reine des amours, beauté du ciel, je t'aimerai toujours*«. Das übersetzt Castelli in: »O Engel, Alles gäb ich für die Lust, zu ruhn an deiner Götterbrust!« — Von der schlechten Declamation vieler Stellen wollen wir gar nicht sprechen.

trug. Als ob der Meister der grossen französischen Oper auch zugleich das Zeug in sich haben müsse, für die Kirche und zwar für die christlich-protestantische zu schaffen! Eine Verwirrung der Begriffe, die nur durch die Bereitwilligkeit Meyerbeer's zur Uebernahme solcher ihm innerlich und äusserlich fremdgewordener Aufgaben den rechten Commentar erhält.

Ueberhaupt geht es mit Meyerbeer nach den Hugenotten merkwürdig abwärts. Auch das unterscheidet ihn von den grössten Meistern, deren Kraft mit den Jahren und Aufgaben stets gewachsen ist. Das »Feldlager in Schlesien«, später in »Vielka« und »Nordstern« umgewandelt und erweitert, geschrieben zur Einweihung des neuen Opernhauses in Berlin (1844), kann wohl als Gelegenheitsstück von einem minder strengen Standpunkte betrachtet werden; aber dennoch würde eine wenigstens einigermaassen befriedigende Ausbeute von musikalischen Ideen zu verlangen sein. Diese Oper bewegt sich aber überwiegend in ausgefahrenen Phrasen, die durch den auf das Aeusserste angehäuften Coloraturenschmuck noch ungeniessbarer werden.*)

Im »Propheten« (1849) erhebt sich Meyerbeer wieder einigermaassen; er fand sich eben hier, als in der französischen Oper, mehr in seinem eigentlichen Element. Aber die musikalische Erfindung zeigt doch eine bedeutende Abnahme, und was nicht durch massenhafte Ausführung pathologisch wirkt, was nicht durch Tanzrhythmen reizt oder durch berechnete Theatercoups überrascht, zeigt sich inhaltleer und selbst ziemlich unwirksam. War der Erfolg dennoch ein den zwei andern Hauptopern analoger, so ist das der einmal beim Publikum gewonnenen Gunst und dem zuzuschreiben, was diese Oper für die Schaulust bietet. Schlittschuhlaufen auf dem Theater, Einstürzen und in die Luft-Springen ganzer Gebäude als Schlusstableau war »noch nicht dagewesen«. Das Sujet dieser Oper gehört seinem eigentlichen Grundgedanken nach zu den moralisch und dramatisch entschieden verwerflichen. Der Sturz eines falschen Propheten, in Folge dessen nur eine miserable Wirklichkeit mit einem unverdienten Glorienschein umgeben wird, — das ist kein würdiger Gegenstand für die Kunst, kein vortheilhafter Hebel für die Bildung und das Urtheil des Volks.

Die nächste Oper, welche Meyerbeer beschäftigt zu haben scheint, ist wohl »Die Afrikanerin«, deren Titel mehrfach wechselte, und die bald fertig gesagt, bald ganz in Zweifel gestellt wurde. Das Buch soll schon um 1840 im Besitz der Direction der Grossen Oper gewesen und Meyerbeer übergeben worden sein; bald darauf wäre die Partitur schon geschrieben gewesen und (angeblich!) Fétis zur Begutachtung mitgetheilt worden. Auf dessen Bemerkungen hin habe Scribe das Libretto umgearbeitet und demgemäss auch Meyerbeer seine Musik. 1852 sei das erstere und 1860 die Partitur fertig geworden. So Fétis. Wir haben weiter Nichts dazu zu bemerken, da wir das Werk nicht kennen. Mittlerweile aber entstand auch »Dinorah oder die Wallfahrt nach Ploërmel«, eine Oper, die auf das deutlichste beweist, dass Meyerbeer zum mindesten — alt geworden war. Das Sujet ist geradezu läppisch. Mit vollem Recht schreibt A. Hahn in einem Artikel über dieses Opus in der »Deutschen Musikzeitung« Jahrg. I, Seite 137, es sei »ein unverzeihlicher Missgriff überhaupt darin begangen, dass der Wahnsinn reizend und gefällig dargestellt worden« sei. »Wahnsinn und Tod sind die Grenzen der Kunst, die nur in der höchsten Tragik berührt werden dürfen, und dann als Vergeltung (oder Folge! d. Red.) der äussersten Verirrungen aufzutreten haben.« — Die Musik dieser Oper ist potpourriartig zusammengesetzt und entbehrt durchaus der Kriterien eines echten Kunstwerkes.

*) Es scheint bemerkenswerth, dass Meyerbeer die Lind, für welche diese Oper geschrieben war, nur von dieser Seite zu fassen und zu benutzen wusste.

Es kann nicht unsere Absicht sein, dem Componisten der Hugenotten bis an die Tage mit peinlicher Genauigkeit in den Details zu folgen, wo sein künstlerisches Urtheil gelähmt, seine Erfindung schwach, sein Vorgehen nach allen Richtungen unkünstlerisch wurde. Die Werke, welche davon Zeugniss geben, werden von selbst bald untergehen. Wir wollten nur in Kürze nachweisen, wie das, was schon in den Hauptopern als krankhafter und anfechtbarer Zug erscheint, später den künstlerischen Fall herbeiführte. Ob uns die Afrikanerin Lügen strafen wird, steht dahin.

Diejenigen unserer Leser, welche ein vollständiges Verzeichniss der Compositionen Meyerbeer's einsehen wollen, müssen wir auf das Tonkünstler-Lexikon von Ledebur (Berlin, Rauh) verweisen.

Schliesslich nur noch die Bemerkung, dass wir wohl wissen, mit Obigem in diesem Augenblick der Theilnahme um den Dahingeschiedenen eine Dissonanz angeschlagen zu haben. Allein wo soll sich die Wahrheit hinflüchten, wenn nicht in die Spalten einer unabhängigen und zum Bekenntniss der ewigen Kunstgesetze verpflichteten Zeitschrift?

Zwei Winter in Leipzig.

(Schluss.)

III. Riedel'scher Verein.

1862/64.

2 Oratorien von Händel: Samson und Israel in Egypten. 3 Cantaten von S. Bach: Ach wie flüchtig, ach wie nichtig; Ein' feste Burg; Bleib bei uns; Motette »Jesu meine Freude«; Magnificat. Ferner: *De profundis* von Gluck; Fragment aus einem Requiem von Berlioz; geistliches Lied von Beethoven; Fragmente aus der Messe von Schumann; Miserere von Leo; Hussitenlieder; »Maria wallt« von Eccard; Weihnachtslied von Prätorius; geistliches Lied von Franck; Benedictus und Miserere von Giov. Gabrieli; Lamentation von Gr. Allegri; »Jerusalem« von Biordi; Psalm von Marcello; Psalm und »Saul, warum verfolgst du mich« von H. Schütz; *De profundis* von Clari; Christnacht von H. v. Bronsart; Heilig von Em. Bach; Improperia und 4stimmige Motette von Vittoria; Litania von Durante; *Stabat mater* von Rodewald; Weihnachtsgesang für zwei Chöre von Leisring; Weihnachtslied von Schröter; »Ich lasse dich nicht«, Motette von J. Chr. Bach; *Judica me Deus* für Bass solo von Marcello; Ueber s Gebirg Maria geht, von Eccard; Es ist ein' Ros' entsprungen, von Prätorius; Jesus neigt sein Haupt und stirbt, von Franck. — Orgelstücke von S. Bach (Toccata und Fuge in D-moll), Frescobaldi, Buxtehude, Muffat und Pachelbel. — Sonate für Violine von Tartini und Stücke für Violoncell von S. Bach.

Die Reichhaltigkeit dieses zweijährigen Repertoirs für ein Dilettanteninstitut springt in die Augen. Namentlich sind die alten Italiener und Deutschen gut vertreten; gar nicht aber, was uns wundert, der Hauptmeister der italienischen Schule, Palestrina, gegen den doch die späteren Italiener Leo, Clari, Durante u. A. bereits einen Rückschritt aufweisen. Warum führt Herr Riedel keine der neuerdings erschienenen Motetten dieses Meisters vor, warum nicht öfter das herrliche *Stabat mater*, ein *Tenebrae* u. A.? — S. Bach ist mit drei Cantaten, einer Motette und dem Magnificat gewiss anständig vertreten, allein gegenüber der colossalen Masse von Cantaten, welche die Bachgesellschaft gebracht hat, wäre es wohl erwünscht, noch mehr davon zu geben und lieber so manches Stück aus den Programmen fortzulassen, das entweder weniger Eile hat, oder gar nicht in diese Aufführungen passt, überhaupt gar nicht werth ist, dem Publikum bekannt gemacht zu werden. Allerdings bereiten Bach's Cantaten sowohl dem Dirigenten wie dem

Chore mancherlei erhebliche Schwierigkeiten, allein es ist doch schon viel geschehen, was dieselben vermindert, und manches Hinderniss würde sich noch durch Ideenaustausch und gemeinsame Arbeit hinwegschaffen lassen. Wir dächten, Leipzig müsste in allen diesen Dingen lebhaft vorangehen; hier muss aus vielen Gründen das meiste Interesse für Bach vorhanden sein, mehr als für die katholischen Meister, deren Kunst uns ja ohnehin noch weit ferner liegt. — Was die Programmzusammenstellung des Herrn Riedel im Einzelnen betrifft, so wünschten wir noch ein Vermeiden der äussersten Gegensätze der Schulen. Was soll z. B. Berlioz oder v. Bronsart, wenn Herr Riedel schon nicht davon lassen kann dergleichen aufzuführen, in der nächsten Nachbarschaft von einem Riesen wie S. Bach und von schönen und klaren Gebilden eines Em. Bach u. A.?

IV. Singakademie.

1862/64.

Beethoven, Christus am Oelberg. Cherubini, Requiem in C-moll. Mendelssohn, Elias. Haydn, Schöpfung.

Es sieht wenig aus, was die Singakademie innerhalb zweier Jahre einstudirt und zur Aufführung gebracht hat, aber es sind freilich sehr umfangreiche Werke, deren Studium nicht weniger Zeit und Müheaufwand zu erfordern scheint, als eine entsprechende Zahl kleinerer Werke. Das Letztere trifft aber doch nicht ganz zu: ein Mendelssohn'sches oder Haydn'sches Oratorium liegt den Sängern viel näher, als ein Werk aus früheren Jahrhunderten, und dann fordert jeder Meister wieder erst ein Hineinleben in seine Art und Weise, was ein zusammengesetztes Repertoir nicht wenig erschwert. — Dass in dem obigen Verzeichniss Bach und Händel fehlen, darüber wollen wir um so weniger nochmals sprechen, als die Singakademie in diesen Tagen eine Aufführung des Messias veranstalten und dadurch ihren guten Willen beweisen wird, nach dieser Seite vorzuschreiten; möchte sie auch später S. Bach's gedenken und nicht wähnen, dass ein Gesangsinstitut sich der Verpflichtung entziehen kann, an der Hebung dieses Schatzes mitzuarbeiten.

Musikleben in Zürich.

B. Man hat in Deutschland keine Vorstellung von den Schwierigkeiten, die sich selbst in den bedeutenderen Städten der Schweiz darbieten, wenn es sich darum handelt, grössere Musikaufführungen zu veranstalten. In deutschen Städten, welche die gleiche und zum Theil eine geringere Einwohnerzahl haben als Zürich, Basel, Bern, Genf, geschieht doch meist von Seiten der städtischen Behörden so viel für Theater und Orchester, dass es einer verhältnissmässig geringen Anstrengung des Publikums bedarf, um diese Institute zu halten und zu heben; besonders aber sind die vielen kleinen Residenzen in Deutschland ein grosser Vortheil für Ausbreitung und Cultur der schönen Künste, ein gesuchter Zufluchts- und Ruheort für viele tüchtige Künstler. In der Schweiz fällt dies Alles fort; hier in Zürich thut weder Stadt noch Staat etwas Nennenswerthes für Theater und Musik, und so ist das Publikum darauf angewiesen, durch Vereine sich selbst seine Bedürfnisse nach dieser Richtung zu befriedigen. Diejenigen Leute, die Interesse daran haben, müssen als Vereinsmitglieder die Mittel dazu hergeben (haben dafür aber keine erheblichen Vortheile), müssen alle Musik- und Theatervorstellungen produciren lassen und Alles selbst wieder consumiren, wenn überhaupt Etwas werden soll. Ein schlechtes Geschäft!

Dass sich nun bei dem ausgebildeten industriellen Geiste des ganzen Staates immer noch Leute finden, welche bedeutende Opfer bringen, um Wissenschaft und Kunst zu pflegen und zu fördern, ist gewiss ein schönes Zeichen; in dem gebildeteren Theil der hiesigen Gesellschaft herrscht in der That mehr ideales Streben, als man es unter den gegebenen Verhältnissen erwarten sollte, und als es beim ersten Ueberblick hervortritt.

Es kann für den Leser dieser Zeilen kein Interesse haben, wenn wir die complicirten Verhältnisse und gegenseitigen Verbindungen des Orchestervereins, der Musikgesellschaft und der Theatergesellschaft hier weitläufig erörtern wollten. Wir erwähnen nur so viel, dass es bis vor zwei Jahren gar kein ständiges Orchester hier gab, und dass bis dahin die Musikgesellschaft (der älteste der genannten Vereine), welche die grösseren Concerte veranstaltet, davon abhängig war, was für ein Orchester der jeden Winter wechselnde Theaterdirector zusammenbrachte. Seit zwei Jahren ist der Orchesterverein ins Leben getreten, welcher den Zweck hat, ein stehendes Orchester für die Concerte der Musikgesellschaft und für das Theater nach bestimmten Contracten zu unterhalten, und ausserdem durch Quartettsoiréen und durch Sommerconcerte die Mittel für die Gagen der Orchestermitglieder zu gewinnen, deren Zahl im Winter 32 (ausser der Verstärkung des Streichquartetts durch Accessisten für die Concerte), im Sommer 26 betragen soll. Ob dies Institut sich halten wird, ist noch nicht sicher, da bis jetzt jährlich ein Zuschuss von 12,000 Franken freiwilliger Beiträge nöthig war. Man weiss jedoch den künstlerischen Vortheil eines ständigen Orchesters jetzt bereits so zu schätzen, dass es doch vielleicht gelingen wird, besonders wenn die Versuche kleinerer Concurrenzorchester gescheitert sind, zu einem gedeihlichen Ziele zu gelangen.

Wir beschränken uns hier auf die Concerte, deren in diesem Winter sechs im Abonnement von der Musikgesellschaft gegeben wurden (Orchesterconcerte) und acht vom Orchesterverein (Quartettconcerte), dazu noch zum Schluss zwei Extraconcerte der Musikgesellschaft; also vom 1. October bis 1. April 16 Concerte, dazu dreimal wöchentlich Oper. Musik genug!

In den Abonnementconcerten, in denen verschiedene fremde Virtuosen sich producirten, und die unter der Leitung des bisherigen Capellmeisters des Orchestervereins Herrn Fichtelberger standen, wurden von orchestralen Novitäten die Serenade von J. Brahms für grosses Orchester und die Ouvertüre »Hamlet« von Gade gebracht. Letztere erregte wenig Interesse. Uebrigens liegt die ganze classische Orchestermusik zu sehr ausser dem Horizont des Herrn Fichtelberger, als dass er es mit diesen Werken, wie mit Symphonien von andern Meistern, bei aller Sorgfalt des Einstudirens, bei allem Fleiss und technischem Directionstalent über das Stadium eines exacten Zusammenspiels zu bringen im Stande war. Herr Fichtelberger ist ein sehr tüchtiger Capellmeister für kleine Bühnen, wo es gilt, mit wenig Mitteln Alles zu machen: er könnte Theaterdirector, Capellmeister, Correpetitor, Regisseur, Souffleur zugleich sein, kann die schwierigsten Opern in zwei Proben einstudiren, Alles vortreffliche Eigenschaften! Doch Symphonien empfinden und künstlerisch zur Darstellung bringen, das kann er beim besten Willen nicht. Man ist sich des Missgriffes, die Orchesterconcerte in diese Hände gelegt zu haben, sehr bald bewusst geworden, doch scheint es, dass bei den complicirten Verhältnissen der hiesigen Vereine bis jetzt keine andere Lösung gefunden werden konnte, als Alles vorläufig in Eine Hand zu geben.

Die Musikgesellschaft hat nun diesen Winter in zwei Extraconcerten versucht, einen andern Dirigenten zu finden in der Person des Herrn Th. Kirchner; der Erfolg dieser Concerte war der Art, dass man eine dauernde Besserung unserer musikalischen Zustände hoffen darf. Herr Kirchner, der bis vor

einem Jahr in allzu grosser Zurückgezogenheit in Winterthur (einer kleinen, doch sehr reichen Fabrikstadt im Canton Zürich) lebte, und nur von Zeit zu Zeit durch interessante Lieder- und Claviercompositionen hervortrat, ist jetzt nach Zürich übergesiedelt. Es unterliegt keinem Zweifel, dass er von allen jetzt in Zürich lebenden Musikern am meisten dazu berechtigt ist, die grösseren Concerte zu leiten; doch einerseits war bereits bei der Uebersiedlung des Herrn Kirchner nach Zürich die Concertdirection für diesen Winter dem Herrn Fichtelberger zugesagt, andererseits hatte Herr Kirchner hier in Zürich noch nie dirigirt, und es gab viele Zweifler an seinem Directionstalent. Herr Kirchner hat nun in zwei Concerten gezeigt, dass er nicht allein dirigiren kann, sondern die weit grössere Gabe besitzt, dem Orchester seine künstlerische Auffassung einzuhauchen, es mit sich fortzureissen. Die technische und musikalische Leistungsfähigkeit des hiesigen Orchesters genügt vollkommen, um bei gehörigen Proben recht Schönes zu erzielen; zwar war bei den vielen Opernvorstellungen mit ermüdenden Wiederholungen unter den Bläsern ein gewisser Schlendrian eingerissen, den zu überwinden einige Schwierigkeiten kostete. Bald gewannen jedoch auch diese Orchestermitglieder wieder Freude an gut geleiteter Musik und wurden durch das Feuer des neuen Dirigenten mit fortgerissen, so dass selbst in Einzelheiten Vortreffliches geleistet wurde. — Es kamen von grösseren orchestralen Werken zur Aufführung: Suite von Seb. Bach in D-dur, Symphonie von F. Schubert C-dur, Symphonie von Beethoven A-dur. Den grössten Erfolg hatte die Suite von Bach, die mit äusserster Sorgfalt und feinster Durcharbeitung einstudirt war und elektrisirend auf das Publikum wirkte. Auch die beiden grossen Symphonien, besonders die von Beethoven, machten einen vortrefflichen Eindruck und wirkten durchschlagend, wie nie zuvor. Jeder musikalische Mensch, der diesen Concerten beigewohnt hat, muss gefühlt haben, dass das Orchester unter Herrn Kirchner's Leitung mehr als je zuvor geleistet hat. Wenn dasselbe dem feinfühlenden Dirigenten noch nicht ganz genügen konnte, so ist nicht daran zu zweifeln, dass in der Folge mehr erreicht werden wird, wenn es der Musikgesellschaft gelingen sollte, wie das hiesige Publikum wünscht und hofft, Herrn Kirchner für die Direction der Concerte im nächsten Winter zu gewinnen.

Einen andern vortrefflichen Künstler hat der hiesige Orchesterverein in diesem Winter in seinem neuen Concertmeister gewonnen, dem Herrn F. Hegar von Basel, einem Violinspieler ersten Ranges. Derselbe trat theils als Solist mit einem Concert von David und dem Concert von Mendelssohn auf, theils als Quartettspieler. Dass ein Künstler, der heutzutage vors Publikum tritt, die Technik vollkommen beherrscht, ist selbstverständlich; Niemand erzielt jedoch dadurch jetzt noch grosse Erfolge. Dass aber der Künstler die Virtuosität nur braucht, um das Schöne so schön wie möglich zu spielen, wie Herr Hegar, das findet man freilich weit seltener. Herr Hegar feierte hier seine grössten Triumphe theils in den Solos der Bach'schen Suite, theils in Quartetten von R. Schumann, die er meisterhaft einstudirt hatte, und in denen er von seinen Mitspielern vortrefflich unterstützt wurde. Herr Kirchner und Herr Hegar sind zwei Künstler, die sich gegenseitig heben und fördern, und während Ersterer als Pianist besonders in Trios, Quartetten und Quintetten von Beethoven, Mendelssohn, Schumann, Brahms glänzte, erreichte Letzterer im Quartettspiel die höchste Vollendung in Auffassung und Darstellung der Meisterwerke. Wir erwähnen noch, dass auch das neue Clavierquartett von Brahms (A-dur) zur Aufführung kam, wobei uns schien, als entwickele sich mit jedem Werke dieser Componist grossartiger und vollendeter.

(Schluss folgt.)

Berichte.

Frankfurt a. M. *DL.* Das elfte Museumsconcert zeigte ein besonders interessantes Programm. Sowohl die einleitende Symphonie von Gade (C-moll), als die zum Schluss gespielte Ouvertüre zu »Olympia« von Spontini waren für uns neu und wurden beide beifällig aufgenommen. Das Clavierconcert von Chopin (F-moll) und Weber's Polonaise mit der Instrumentirung von Liszt wurden von Frl. Sara Magnus aus Stockholm mit grosser Fertigkeit und Kraft vorgetragen. Zwei Terzette aus Mozart's wenig bekannter »Zaide« würden gleichfalls sehr willkommen gewesen sein, wäre ihre Wirkung nicht durch unsicheren Vortrag beeinträchtigt gewesen. — Das zwölfte und letzte Concert des Museums brachte nur zwei Nummern, diese aber auch desto gewichtiger: Beethoven's A dur-Symphonie und die ganze Musik zu »Egmont«. Frl. Dannemann aus Elberfeld sang die Lieder in letzterer, Herr Nielo aus Düsseldorf sprach das verbindende Mosengeil'sche Gedicht. Das Publikum verliess den Saal mit aufrichtigem Bedauern, dass die Saison, die ganz entschieden überwiegend Gutes, manches für uns Neue, und das Allermeiste in guter Ausführung geboten hatte, nun schon zu Ende sei.

Im letzten Concert des Cäcilienvereins hörten wir den Messias. Orchester und Chor hielten sich brav, Sopran- und Tenor-Solo schienen sich leider im Detoniren überbieten zu wollen, resp. waren beide schlecht disponirt.

Der philharmonische Verein erfreute uns mit einer jener ewig frischen Symphonien von Haydn (D-dur; langsamer Satz in G $^6/_8$), deren Vortrag billigen Anforderungen genügen musste. Frl. Labitzky erntete mit einigen Liedern und Duetten (mit Herrn Hill) lebhaften Beifall. Herr Wallenstein spielte Weber's Concertstück mit gewohnter Bravour, ebenso einige Solostücke. Die Ouvertüre »Im Hochland« von Gade, hier seit vielen Jahren nicht gehört, übertraf an Feuer der Ausführung unsere Erwartungen bedeutend.

Endlich führte ein Concert der Frau Konewka-Martin die Musikfreunde in eine Localität, an die sich fast alle musikalischen Erinnerungen aus unserer vor-saalbaulichen Periode knüpfen: in den »Weidenbusch«, jetzt Hôtel de l'union genannt. Das Clavierspiel der Fräul. v. Pfeilschifter (welche Beethoven's Sonate Op. 24 mit Hrn. Wolff, und mehrere Solostücke spielte, darunter eine ganz abgeschmackte »Papageno-Caprice« von Pacher), die Stimme der Concertgeberin, welche Arien von Händel und Pacini und Lieder sang, die Geige des Herrn H. Wolff, der eigene Variationen spielte, Alles klang so voll, so klar — als wollte der Saal uns zurufen: Seht, was ihr an mir verloren habt! —

Leipzig. *E.* Dritte Prüfung des Conservatoriums der Musik (Orgelspiel, Compositionen für Chorgesang) in der Kirche zu St. Nicolai. Endlich, nach vielen Jahren, haben die Schüler des Conservatoriums Gelegenheit gehabt, sich im Gebiet des Orgelspiels zu produciren. Zwar ist im Conservatorium diese herrliche Kunst etwas stiefmütterlich behandelt. Wir stimmen ganz mit Schumann überein in seiner Abneigung gegen ein stummes Clavier; doch glauben wir, dass eine stumme Orgel noch zweckmässiger wäre, als das abgespielte Instrument, welches den Schülern zu Gebote steht. Ein grosser Orgelspieler, wie z. B. ein Mendelssohn, weiss schöne Effekte einem erbärmlichen Instrument zu entlocken; von einem solchen aber wird ein Studirender die Geheimnisse dieses Königs der Instrumente nimmermehr erlernen. Wie kann es auch den Lehrern und Schülern zugemuthet werden, während eines solchen Winters, wie der vergangene, Stunden lang in einer ungeheizten Kirche zu verweilen? Wäre es nicht möglich, eine Orgel im

Gewandhause aufzustellen, welche dem Conservatorium und den Concerten zugleich trefflichen Dienst leisten würde? Einer Stadt, in deren Mauern der Kaiser der Orgel so lange herrschte, sollte es eine Ehrensache sein, die Orgelkunst mit Energie zu heben.

Wir theilen hier das Programm mit: Fantasie und Fuge (C-moll) von Schneider, gesp. von Hrn. Paul Görmar aus Görlitz. — Trauergesang, für Chor, von Herrn Gustav Weber aus Bern. — Fuge von S. Bach (Es-dur), gesp. von Hrn. John Morgan aus Oberlin (Ohio). — Toccata und Fuge von S. Bach (D-moll) (Peters'sche Ausg. Bd. III. Nr. 3), gesp. von Hrn. Alwin Heynke aus Niederwiera. — Fuge Nr. 1 über den Namen »Bach« von R. Schumann, gesp. von Hrn. Paul Richter aus Salzbrunn. — Kyrie, für Chor, von Hrn. Theodor Gaugler aus Gempen (Schweiz). — Phantasie und Fuge von E. Fr. Richter (A-moll), gesp. von Herrn Karl Kunze aus Naumburg. — Toccata und Fuge von Seb. Bach (D-moll) (Peters'sche Ausg. Bd. IV. Nr. 4), gesp. von Hrn. Gustav Weber. — Motette, Beati mortui, von Hrn. George Henri Witte aus Utrecht. — Sonate (B-dur, Nr. 4) von Mendelssohn (2., 3. und 4. Satz), gespielt von Hrn. George Henri Witte. — Obgleich keiner von den Obengenannten schlecht gespielt hat, müssen wir doch bemerken, dass das Orgelspiel bei weitem nicht auf einer so hohen Stufe steht, wie das Clavier- und Streichinstrumentenspiel. Dies lässt sich leicht erklären aus den obenerwähnten Umständen; auch darf man nicht erwarten, dass die armselige Besoldung, welche der Organist nur zu oft zu erwarten hat, einen regen Eifer erwecke. Die Herren Görmar, Morgan, Heynke und Richter spielten im Allgemeinen correct und anständig; doch vermissten wir die Klarheit, ohne welche gerade das Orgelspiel einen so verwischten Eindruck macht; vielleicht liegt die Schuld darin, dass die Orgel in der Nicolaikirche gar nichts gemein hat mit dem alten Pfeifenkasten, auf welchem die Schüler üben. Besser haben uns die Herren Kunze und Witte gefallen; sie entwickelten viel mehr Kraft und Fertigkeit. Die beste Leistung aber war die des Hrn. Weber. Es wäre sehr zu wünschen, dass die Aufmerksamkeit der Schüler mehr auf die schöne Mannigfaltigkeit gerichtet würde, welche ein kunstgemässes Registriren bewirkt. Niemand, der Schneider gehört hat, wird je vergessen, was für zauberische Wirkungen er dadurch hervorbrachte.

Die Compositionen haben uns nicht sehr Bedeutendes geboten, sie sind aber gefällig und schulgerecht geschrieben. Herrn Weber's »Trauergesang« zeichnete sich durch einige recht hübsche Wendungen aus. Am meisten hat uns Hrn. Gaugler's »Kyrie« gefallen. Herrn Witte's Motette scheint grössere Ansprüche machen zu wollen — das Können aber ist noch nicht ganz errungen; besonders gegen den Schluss ist es dem Componisten weniger gelungen.

Die Ausführung der Chöre war, was die Correctheit betrifft, leidlich; es fehlte aber der frische Zug, welcher einer jungen Sängerschaar eigen sein sollte. Die Gesangskunst im Conservatorium — Chor sowohl wie Solo — ist jetzt in einem Zustand, der die schwersten Besorgnisse erregt. Eine durchgreifende Reform muss beschlossen werden, wenn das Conservatorium seinem Gesangunterricht dieselbe Geltung erzwingen will, welche die anderen Unterrichtsfächer längst erworben haben; keine persönlichen Rücksichten dürfen im Wege stehen; in einer Schule hat das Interesse der Schüler den ersten Anspruch auf Rücksicht. Wir hoffen, dass die Schülerinnen und Schüler zu grösserem Fleiss in den Chorübungen angehalten werden. Jetzt, wo der Männergesang so überhand nimmt und unter verderblichen Folgen getrieben wird, sollten die Leiter einer Kunstanstalt alles aufbieten, um einen Damm aufzubauen gegen die Fluth, welche den schönen gemischten Chorgesang wegzureissen droht.

— *S. B.* Vierte Hauptprüfung. Composition. Nach einmaligem Anhören der am 12. Mai vorgeführten Compositionen von Zöglingen des Conservatoriums lässt sich begreiflich ein zuverlässiges Urtheil um so weniger abgeben, als die Zöglinge selbst noch nicht genug selbständig sind. Wir können nicht wissen, wie viel von dem Vernommenen auf Rechnung des Schülers, wieviel auf Rechnung der Lehrer zu schreiben ist. Doch wollen wir in Kürze den Eindruck, wie wir ihn empfangen haben, wiederzugeben suchen. Das Programm enthielt folgende Nummern: Ouvertüre für Orchester, comp. von Herrn Eduard Kreuzhage aus Göttingen (unter Direction des Componisten). — Andante für Orchester, comp. von Herrn George Henri Witte aus Utrecht (unter Direction des Componisten). — Kyrie eleison, Christe eleison! für Chor a capella, comp. von Hrn. Theodor Gaugler aus Gempen (Schweiz) (unter Direction des Componisten). — Trio für Pianoforte, Violine und Violoncell (in 4 Sätzen), comp. von Herrn Gustav Wolff aus Berlin; gespielt vom Componisten (Pianoforte), Herrn Carl Jung aus Bettenhausen bei Cassel (Violine) und Herrn Louis Lübeck (Violoncell). — Ouvertüre zu »König Lear« für Orchester, comp. von Herrn Gustav Weber aus Bern (unter Direction des Componisten). — Fuge für Pianoforte solo, comp. von Herrn Carl v. Radeçki aus Riga; gesp. von Frl. Therese Niebuhr aus Otterndorf (Hannover). — Zwei Lieder, für eine Singstimme mit Pianofortebegleitung, comp. von Herrn Gustav Weber aus Bern, gesungen von Fräulein Hedwig Scheuerlein aus Halle, begleitet vom Componisten. — Zwei Stücke für Orchester, aus einer Musik zu Shakespeare's: »Wintermärchen«, comp. von Herrn Carl Flitner aus Dachwig bei Erfurt. 1) Tanz der Schäfer und Schäferinnen. (Akt IV.) 2) Schlussmusik. — Ouvertüre für Orchester, comp. von Hrn. Carl v. Radeçki (unter Direction des Componisten).

Den entschiedensten Eindruck erhielten wir von den Compositionen des Hrn. Radeçki. Sowohl die Fuge (E-moll), welcher ein längeres Präludium vorherging, zeichnet sich durch interessante Arbeit und fliessende Erfindung aus, wie auch die Ouvertüre (C-moll) eine kernige Natur verräth, Themen enthält, die von entschiedenem Charakter sind, und überraschend gut instrumentirt ist. Mit Ausnahme einer einzigen Stelle, die aus der Leonoren-Ouvertüre von Beethoven stammt, ist das Uebrige selbständig zu nennen. — Als zweiten möchten wir Hrn. Flitner namhaft machen. Der Tanz der Schäfer (A-dur mit einem Mittelsatz in F) ist recht originell und reizend, während in der sonst ebenfalls sehr wirksamen »Schlussmusik« das Trio sich stark an Mendelssohn anlehnt. — Herr Weber hat sich zwar etwas hoch verstiegen, da er gleich zum »König Lear« griff (oder ist der Titel erst später gegeben worden?), aber seine Ouvertüre (D-moll) ist im Einzelnen recht interessant, wenn auch noch keine hinreichend festen Züge sich geltend machen. Weit unglücklicher war er mit seinen »Liedern«, deren Texte (von Kaufmann und Müller von der Werra) von vorne herein für Composition ungünstig sind. — Von dem Trio des Herrn Wolff hat uns der erste Satz am besten gefallen, das folgende machte uns keinen entschiedenen Eindruck, es schien den Themen an Prägnanz zu fehlen. — Die Ouvertüre des Herrn Kreuzhage (F-moll) ist nicht ganz verständlich im Bau. Nach den Anfängen erwartet man ganz Anderes als das, was wirklich kommt. Namentlich störte im Allegro, dass es fugenartig beginnt, aber wieder davon abspringt. — Herrn Witte's Andante (vielleicht aus einer Symphonie) ist schön im Klang und hat ansprechende Themen. Der Mittelsatz schien uns vom Hauptcharakter zu weit abzubeugen. — In dem »Kyrie« des Herrn Gaugler erfreuten wir uns der schönen Behandlung des vierstimmigen Satzes. Leider war die Ausführung sehr unrein und die gegen das Ende etwas complicirten harmonischen Fortschreitungen erschienen deshalb unklar. — Im Ganzen müsser

wir sagen, dass die musikalische Sprache in sämmtlichen Compositionen eine gewählte, edle, über das Schülerhafte sich entschieden erhebende ist. Wir wünschen den trefflichen Anfängen ein ebenso treffliches Fortschreiten.

Nachrichten.

Die Musikaufführungen der verflossenen Saison in Rostock brachten: Symphonien, von Beethoven in D (2mal), in A (2mal), in Es. Von Haydn in G, Es und G (militaire). Von Mozart in G-moll und Es. — Ouvertüren von Mozart, Zauberflöte. Von Weber, Freischütz. Von Beethoven, Leonore III. Von Marschner, Klänge aus dem Osten. Von Mendelssohn, Heimkehr. Von Spontini, Olympia. Von Cherubini, Anakreon und Lodoiska. — Clavierconcerte u. A. von Weber, Liszt, Schumann. — Arie von Händel. — Lieder von Schumann und Schubert. — Werke für oder mit Chor: Sieben Worte von Haydn. Davidde penitente von Mozart. Lobgesang von Mendelssohn. Frühlingsphantasie von Gade. »Vom Pagen und der Königstochter« von Schumann. Choral von S. Bach. Psalm von Palestrina. Chor von Gade. Psalm von Schubert. Lauda Sion von Mendelssohn. Marsch aus den »Ruinen von Athen« von Beethoven. — Kammermusik. Streichquartette von Mozart und Haydn. Claviertrio von Schumann in D-moll. Clavierquintette von Beethoven in Es und von Mozart in Es. Sonaten mit Violine von Beethoven in G Op. 97 und von Rubinstein Op. 19. Sonaten für Clavier allein von Beethoven in Es Op. 31 und in Cis-moll Op. 27.

In der Verlagshandlung von Rudolf Kuntze in Dresden ist eine kleine, warm geschriebene Monographie über den Violinisten Louis Eller erschienen, der, geb. in Gratz 1820, durch vielfache Reisen in Deutschland, Italien, Frankreich u. s. w. einen bedeutenden Ruf erlangt hatte und 1862 starb.

Zum Hofcapellmeister in Darmstadt wurde nach Schindelmeisser's Tod Herr Neswadba, bisher Capellmeister am Hamburger Stadttheater, ernannt.

Zu Nachfolgern Marpurg's am Stadttheater zu Mainz sind engagirt Herr Otto Bach von Wien als erster und W. Freudenberg von Stralsund als zweiter Capellmeister.

Das Leichenbegängniss Meyerbeer's (resp. die Ueberführung der Leiche auf den Bahnhof) in Paris ist mit ausserordentlicher Feierlichkeit begangen worden. Ein Comité hatte sich sofort nach seinem Tode gebildet, um die möglichsten Ehrenbezeugungen zu bewerkstelligen. Unsere Leser erlassen uns wohl die Aufzählung aller Einzelheiten. Wir bemerken blos, dass der Trauerwagen, mit sechs Pferden bespannt, die Leiche unter grossartiger Begleitung auf den Nordbahnhof brachte, welcher schwarz decorirt war. Daselbst wurden eine Menge Reden gehalten (u. A. auch von dem berühmten Redner E. Ollivier). Abends gab man die Hugenotten, wo nach dem vierten Akte die Büste Meyerbeer's unter grossem Beifall bekränzt wurde. — Auch in Berlin war das Leichenbegängniss sehr grossartig. Abends war das Theater geschlossen.

Eine in Weimar mit Erfolg gegebene Oper: »Die Statue« von C. Reyer soll auch in Darmstadt zur Aufführung kommen.

Concertmeister Lauterbach aus Dresden concertirte kürzlich mit grossem Beifall in London.

Beethoven's Neunte Symphonie kam am 3. Mai zum ersten Mal in Zwickau zur Aufführung.

Bei der Shakespeare-Feier in Stratford, dem Geburtsorte des Dichters, wurde u. A. auch Händel's Messias aufgeführt.

Leipzig. Zum Besten des im Rosenthal aufzustellenden Zöllner-Denkmals wurde am 8. Mai in den Räumlichkeiten des Schützenhauses ein »Allgemeines Volksfest« veranstaltet, bei welchem sämmtliche hiesige Männergesangvereine und verschiedene Musikcorps mitwirkten. Besonderes Interesse erregten die Productionen des Knaben-Trompetercorps, welches verschiedene Musikstücke mit grosser Fertigkeit und Präcision ausführte.

Briefkasten der Redaction.

S. in *M.* Zu wenig! Es müsste doch wenigstens eine Uebersicht des in der Concert-Saison Aufgeführten mitgetheilt werden. — *D.* in *C.* Nähere Berichte wären erwünscht. — Mehrere Musikfreunde in *H.* Versteht Niemand von Ihnen die Feder zu führen, um etwas Anderes zu sagen, als was nur in einem bezahlten Inserat gesagt werden kann? —

ANZEIGER.

Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Selmar Bagge.

Leipzig, 25. Mai 1864. **Nr. 21.** Neue Folge. II. Jahrgang.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.
Preis: Jährlich 5 Thlr. 10 Ngr. Vierteljährliche Pränumeration 1 Thlr. 10 Ngr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr.
Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Ueber Aufführung der Oratorien Händel's.

☐ Unser Erstaunen war nicht klein, als uns neulich in der jüngsten Geschichte der Musik von J. Schlüter die Behauptung begegnete, die Bearbeitung Händel'scher Werke (des Messias und Judas Maccabäus, des Alexanderfestes und des lieblichen elegischen Idylls Acis und Galathea [*sic*] durch Mozart, Israels in Aegypten durch Lindpaintner, des Samson durch Mosel und Ferd. Hiller) seien dankbar und freudig anzuerkennen (57). Denn ist in der Mozart'schen Redaction meistens nur die Instrumentation wesentlich verändert, so haben sich dagegen Lindpaintner und Mosel die schlimmsten Entstellungen erlaubt. Israel in Aegypten würde bei dem letzten Münchner Musikfeste noch ganz andere Wirkungen hervorgebracht haben, hätte man sich entschliessen können, die ursprüngliche Anordnung des Oratoriums beizubehalten. Statt dessen wurden die Chöre, welche, die Plagen darstellend, ohne Unterbrechung auf einander folgen, durch Recitative von sehr zweifelhaftem Werth unterbrochen, auch sonst die Ordnung verschoben, Ungehöriges eingelegt und Texte ganz umgeändert, wie von der Arie »Und Frösche ohne Zahl«. Es scheint dabei auf die Schwäche des singenden und hörenden Publikums allzuviel Rücksicht genommen worden zu sein, wodurch es denen, die Händel in seiner Grossartigkeit zu fassen fähig sind, unmöglich gemacht wird, die wahre Anschauung davon zu erhalten. Um die Sache dem Chor zu erleichtern, musste so das Duett »Der Herr ist mein Heil« zwischen die durchaus zusammengehörigen Schilderungen des Uebergangs der Israeliten und der Vernichtung des ägyptischen Heeres treten, was die Wirkung des herrlichsten Contrastes total zerstörte. Demselben Zweck diente die Versetzung der Arie »Wenn ihr mein schuldlos Blut begehrt« aus Susanna, welcher ein mit dem Originale durchaus unverträglicher Text untergelegt ist. Noch mehr hat der Bearbeiter sich durch Weglassen trefflicher Partien versündigt; in ähnlicher Weise, wie Mosel am Samson, worüber es genügen mag, auf Thibaut's Urtheil hinzuweisen (Reinheit der Tonkunst. 4. Auflage, S. 159). Meint aber derselbe Verehrer classischer Kunst ibid. 149, es sei verkehrt, ein Händel'sches Oratorium ganz zu geben, so können wir ihm darin auch nicht beistimmen.

Wenn das Publikum so manches Mittelmässige und Verkehrte in seiner ganzen Ausdehnung zu hören bekommt, so ist die Zimperlichkeit auffallend, die es mit einem vollständigen Oratorium des grössten Meisters zu verschonen sucht. Die Zusammenstellung der Theile ist bei Händel zu einem so lebendigen Organismus durchgebildet, dass, wo ein Glied herausgenommen wird, eine schmerzliche Empfindung der Lücke entstehen muss. Man hat vielleicht noch zu wenig darauf geachtet, wie schon durch eine längere Pause zwischen zwei nebeneinander stehenden Stücken eine grosse Schönheit verloren geht, wie wenn der Uebergang zu dem Halleluja im Messias von der Arie »Du zerschlägst sie« nicht ganz unmittelbar erfolgt, oder dem Arioso »Du liessest ihn im Grabe nicht« der Chor nicht sogleich sich anschliesst. In beiden und unzähligen anderen Fällen liegt die Wirkung in dem Wechsel der Tonart. Wird gar ein Stück herausgebrochen, dann büsst das darauf kommende schon einen grossen Theil seines Eindrucks ein, z. B. wenn das mächtige »Er trauete Gott, der helfe« ausbleibt vor »Die Schmach bricht ihm das Herz«.

Nicht nur sind solche Uebergänge mit bestimmter Absicht gemacht, auch dafür hat Händel gesorgt, dass nicht zu heterogene Partien unmittelbar verbunden werden; er trennt die erste Bass- und Altarie im Messias durch den nach beiden Seiten hin vermittelnden Chor, ebenso die Arie von dem lieblichen Schritt der Boten und »Was toben die Heiden« durch das im Ton und Charakter den Uebergang bildende »Ihr Schall gehet aus«. Wir halten uns an dies bekannteste Werk Händel's; aber dieselbe Maxime kann an allen durchgeführt und daraus die Ueberzeugung abgeleitet werden, dass insgemein seine Oratorien unverkürzt aufgeführt werden müssen, wenn wir Deutsche, die auf Händel, wie auf sehr wenig andere Grössen, stolz sein dürfen, den vollen Begriff von der Herrlichkeit seiner Schöpfungen erhalten sollen.

Es versteht sich, dass die Aufführungen diese Werke nicht nur in ihrer Ganzheit wiedergeben, sondern auch im Einzeln sich strenge an die vorgeschriebene Form des musikalischen Ausdrucks halten müssen. Das Eifern Thibaut's gegen die vollere Instrumentirung nennt Schlüter l. c. »recht einseitig und unpraktisch« und doch kann gar nicht geläugnet werden, dass der Geist der Händel'schen Muse sich mit diesen fremdartigen Zuthaten keineswegs verträgt. Man verfolge nur die fast überall obligat gehaltene Begleitung der Gesangstücke, namentlich der Arien, ohne Vorurtheil und achte darauf, wie bedeutungsvoll der instrumentale Theil sich dem Gesang gegenüberstellt und diesen eben durch seine Eigenthümlichkeit hebt, um zu fühlen, dass ein Vielerlei von Klängen, woran unser Ohr freilich durch die heutige Musik gewöhnt ist, nur zerstreuen und abzie-
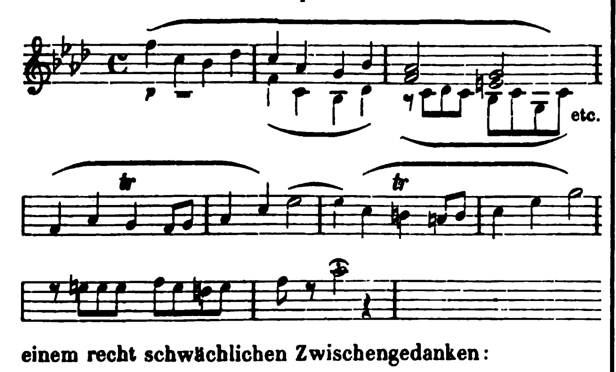
hen kann; es passt dergleichen weder zum Charakter der Hauptpartie noch der für ein bestimmtes Instrument gedachten Begleitung. Noch unangemessener erscheint für den Chor Händel's eine vielstimmige Instrumentirung, die ihn leicht übertönt und in polyphonen Theilen die scharfe Unterscheidung der Eintritte, der mehr und minder zu betonenden Ausführungen der Themen und der sie begleitenden Figuren sehr hindert. Nur die den Singstimmen conformen Saiteninstrumente, welche hie und da Oboen, Hörner, Trompeten verstärken, dürfen jenen zur Seite gehen, und auch sie nicht in dem fast überall beliebten Vortrage, der durch sein Staccato und eintöniges Forte die ergreifende Erhabenheit dieser Werke vernichtet, sondern mit der Discretion, welche die Gewalt des Gesanges dem dienenden Theile zum Gesetz macht; in langgezogener Periodik der Passagen, die besonders in den fugirten Chören ein gebundenes Spiel verlangen. Dazu wird ein reich besetztes Orchester schwer zu bringen sein, wenn die einzelnen Glieder desselben alle mit gleicher Stärke, wie sie es in der neueren Oper gewohnt sind, sich vernehmen lassen, und der Dirigent selbst sich Mühe und Zeit nicht nehmen mag oder kann, die gehörige Abstufung anzugeben und einzuüben. Solche Bearbeitungen werden daher dem rechten Verständnisse und der wahren Wirkung Händel'scher Musik überall hindernd entgegentreten. Sie sind, wie die Mozart'schen, blosse Accomodation, deren es nicht bedarf, wenn im Geiste Händel's dirigirt, gesungen und gespielt wird.

Recensionen und kritische Anzeigen.

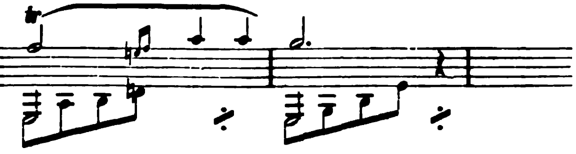
Claviermusik.

Ludwig Dill, Sonate (F-moll) für Pianoforte. Op. 1. Leipzig, Fr. Hofmeister. Pr. 1 Thlr.
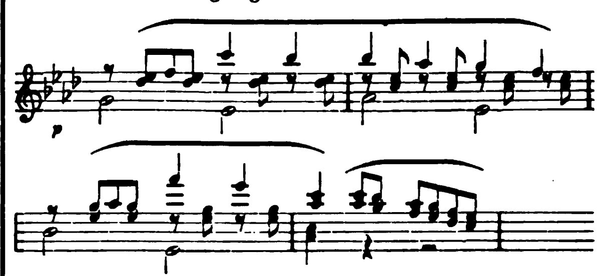
N. Dem Componisten dieses Erstlingwerkes ist ein besseres Streben und eine hin und wieder auch nicht üble Erfindung gewiss zuzuerkennen; dennoch müssen wir die Ansicht aussprechen, dass er vielleicht besser gethan haben würde, mit Herausgabe einer Sonate noch zu warten, bis es ihm möglich war, bei grösserer Gewandtheit in der Form auch dem Gehalt nach Gereifteres zu produciren. Der erste Satz mit dem Hauptmotiv:



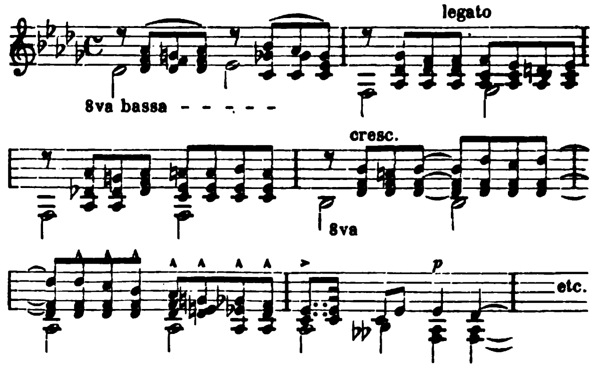
einem recht schwächlichen Zwischengedanken:



und dem auch wenig sagenden Nebensatz:



leidet im Ganzen an einer ärmlichen Knappheit der Form; namentlich aber ist die Durchführungspartie gar zu kurz ausgefallen, welche kaum sechs Zeilen einnimmt und, fast ausschliesslich in B-moll bleibend, sich (6 an den zopfigen Abschluss des ersten Theils anknüpfende Takte abgerechnet) wesentlich nur mit dem Nachsatz des Hauptthemas (Takt 4 und 5) beschäftigt, dem in der andern Hand meist gewöhnliche Begleitungsformen entgegentreten; eine zu weiterer Verarbeitung wohl geeignete kräftige Achtelfigur (Seite 4 System 3) erscheint dazwischen nur ein einziges Mal. Die Aenderung, welche die Harmonie des wiederkehrenden ersten Theils erfahren musste, um den Zwischengedanken nunmehr in *As* und den Nebensatz in *Des* zu bringen, geschieht so zeitig, dass der wiedereingetretenen Haupttonart nur wenige Takte bleiben; es wäre wohl besser gewesen, wenn sie erst in der Periode Seite 5 Takt 6—9, die ja auch etwas hätte verlängert werden können, stattfand. Der Schluss des Satzes ist ebenso trocken und kurz, wie der seines ersten Theiles, und hätte der Componist hier wohl an eine Steigerung, wie sie seit Beethoven beinahe unerlässlich geworden ist, denken sollen. — Weit weniger aber, als dieser erste Satz, hat uns das darauf folgende Lento befriedigt; der Hauptgedanke:
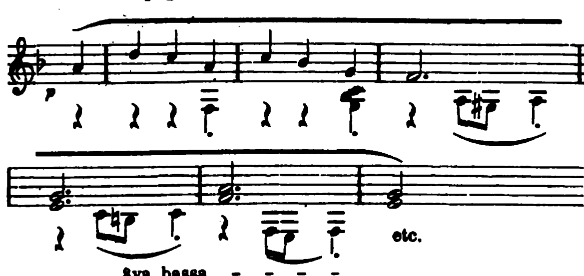


ist fast das einzige melodisch und harmonisch noch leidlich Gesunde darin; man quält sich nachher durch eine Menge geschraubter und öfters nicht gerade geschickt mit einander verbundener Harmonien zu melodischen Gestaltungen von mehr embryonaler Art, bis das Thema (nun in der Dominante *As* und nachher nach *Des* sich wendend, während zu Anfang umgekehrt) wieder eintritt; demselben
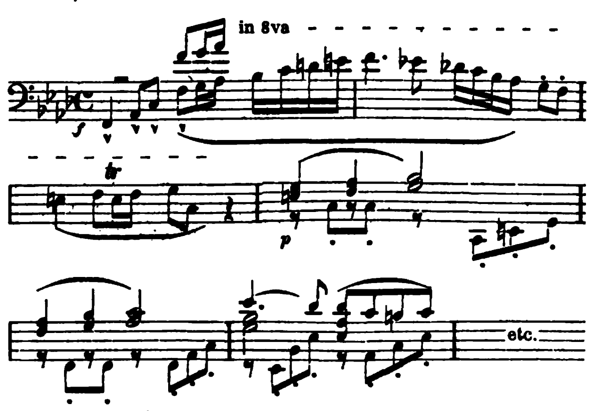
folgt dann abermals weniger Erquickliches, wenn auch nicht so viel wie vorher. — Vortheilhaft zeichnet sich dagegen das Scherzo durch ein gesundes Motiv:
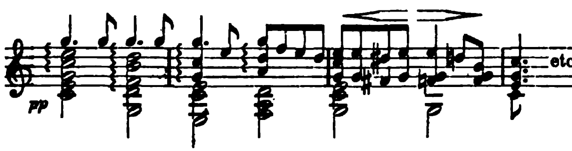


und eine formell weit bessere Gestaltung aus; abgesehen von einer schlecht klingenden Akkordfolge (Seite 11, 4tes System, Takt 1 und 2) ist hier, wie in dem Trio mit dem hübschen Hauptgedanken:



nichts auszusetzen. — Auch die Motive des Finale (All. risoluto) sind, wenn auch nicht gerade bedeutend, doch besser, als die des ersten Satzes; dem ersten Gedanken:



folgt sehr bald ein ruhiger Nebensatz in C-dur:



an welchen sich dann eine etwas längere hauptsächlich in C-moll bleibende Periode mit einer Figur in Sechszehnteln schliesst. Darauf hebt der kräftige Gang des Anfangs in C-moll an, und es folgt eine Art Durchführung, indem wenigstens einzelne Bestandtheile des Hauptgedanken etwas weiter entwickelt werden; die Modulation dabei ist freilich nicht ganz glücklich, denn anfangs kommt man sehr lange nicht von C-moll weg, und zuletzt, nach acht ziemlich rapid nach der Unterdominantseite abschweifenden Takten, findet eine eilige, nichts weniger als harmonisch gewandte Rückkehr nach dem Hauptton statt (S. 17, letztes System). Bei der Wiederholung wird, wie im ersten Satze, sehr schnell nach der Unterdominante modulirt, indem der erste Gang sich sogleich in B-moll wiederholt und das Folgende in dieser Tonart bleibt. Der Nebensatz erscheint diesmal später, indem ihm jetzt die (etwas abgekürzte) Periode mit der Bewegung in Sechszehnteln vorangeht, und zuletzt folgt noch ein ziemlich ausgedehnter Schluss.

Fassen wir unser Urtheil nochmals zusammen, so scheint uns der Componist des vorliegenden Op. 1 keineswegs ganz ohne Begabung; er documentirt auch durch das, was er bietet, eine dem Bessern und Edlern zugewandte musikalische Gesinnung, aber es fehlt ihm, abgesehen davon, dass in manchen seiner Gedanken hinreichender innerer Gehalt und eine weiter entwickelte Gestaltung zu vermissen ist, ganz hauptsächlich noch das nöthige Geschick in der Modulation, in der Verwendung seiner Motive und auch hin und wieder in der Stimmführung, welches für diese grössere Form ganz unerlässlich nothwendig ist. Uebrigens ist die äusserlich gut ausgestattete Sonate claviermässig geschrieben und nicht schwer auszuführen.

M. v. Asantschewsky, 3 Stücke für das Pianoforte. Op. 4. Leipzig, Kistner. Pr. 20 Ngr.

C. F. Ehrlich, Impromptu en forme de valse. Op. 32. Halle, Karmrodt. Pr. 7½ Ngr.

W. Hill, Polonaise für Pianoforte. Op. 9. Frankfurt a. M., Henkel. Pr. 45 kr.

Carl Maria Ritter von Savenau, Romanze et Capriccio. Op. 12. Prag, Fleischer. Pr. 1 Thlr.

Ferd. Schmidt, Albumblätter, 6 Clavierstücke. München, Falter und Sohn. Pr. 22½ Ngr.

D. Das beste Talent unter den oben genannten ist unstreitig **Asantschewsky**, über welchen der vorige Jahrgang dieser Zeitung in Nr. 28 einen eingehenderen Bericht gebracht hat. In seinen Erzeugnissen findet sich im Allgemeinen eine entschieden leichte Erfindung und freie, dabei gerundete und geschmackvolle Gestaltung der Melodie, und daneben auch geschickte, untadelhafte Arbeit. Den Grundton seiner Themen mit Worten zu bezeichnen ist nicht so leicht, da sich verschiedenartige Elemente zu mischen scheinen; wir hören die Weise des modernen deutschen Styles etwas farbloser und verblasster, daneben einen Zusatz französischer Sinnlichkeit, und wiederum hier und da einen fremdartigen Ton, von dem wir nicht wissen, ob wir etwas Russisch-Nationales darin sehen sollen. Auf die melodische Erfindung concentrirt sich freilich bei Asantschewsky das Hauptinteresse, und wie bei so vielen, ist auch bei ihm das, was er ausser dem Thema an Durcharbeitungen, überleitenden Perioden und Zwischensätzen zu geben hat, weniger bedeutsam, zuweilen gezwungen. — Freilich haben uns die Clavierstücke Op. 1 bei weitem mehr interessirt, als die drei Stücke Op. 4, in denen wir keinen Fortschritt zu erkennen vermögen, ja sogar den freien leichten Bau der früheren Stücke zum Theil nicht wiederfinden. Fliessend und wohlklingend ist Nr. 1 (Valse, A-dur ¾), doch ist die Melodie nicht inhaltreich und bedeutsam genug, und im Verlauf begegnet uns viel blosse Phrase. Ein Trio (A-moll) ist etwas schärfer markirt, ragt aber auch nicht durch Selbständigkeit hervor. Anmuthig träumend und in der Harmonienfolge fremdartig klingend ist die Melodie des zweiten Stückes (G-dur, Allegretto ¾); besonders hübsch wirkt die Verlegung des Themas in den Bass. Ein lebhafterer Zwischensatz hat einen weniger ausgeprägten Charakter und zerfällt auch der Form nach. Nr. 3 (Allegro capriccioso C) zeigt einen

originellen, in der That etwas capriciösen Rhythmus, sagt jedoch ausserdem nicht viel Neues. — Wir können an relativem musikalischem Werthe jenen Stücken die Polonaise von Hill folgen lassen, ein Stück, welches sich durch kräftigen Rhythmus (was übrigens die Form von selbst mit sich bringt), elegante melodische Führung und glänzende Klangfärbung nicht unvortheilhaft auszeichnet; die Bewegung ist leider etwas gleichmässig und eintönig. Vielfach wird man Anklänge an Chopin, in der Modulation an Fr. Schubert heraushören; das Trio wird man zu süss und zu stark mit chromatischen Folgen gewürzt finden, doch im Ganzen von dem Stücke einen nicht unerfreulichen Eindruck erhalten. — Weit unter dieser Polonaise steht das Impromptu in Walzerform von Ehrlich, welchem ein ziemlich nichtssagendes Thema in C-moll zu Grunde liegt, mit rhythmischen Figuren und Passagen, aus denen Chopin, Weber u. A. herausklingen, mühsam weitergeführt; ein Trio giebt nur das Thema mit geringer Veränderung in C-dur wieder und zeigt die Ideenarmuth des Componisten auf's Grellste. Daher wirkt der pompöse, più moto einsetzende Schluss nach so vielem Nichtssagenden fast wie Ironie. — Die beiden Stücke des Ritters von Savenau lassen sich mehr negativ als positiv charakterisiren; man kann manche Fehler nennen, von denen derselbe frei ist, ohne jedoch eine gleiche Reihe von Vorzügen entgegensetzen zu können. Er schreibt nicht trivial, nicht gekünstelt, nach keiner Seite hin extravagirend, gegen die Regeln des guten Satzes und des formellen Ebenmaasses nirgendwo verstossend; doch fehlt jeder charakteristische Inhalt, jeder freiere Schwung der Erfindung und Gestaltung, und der gänzliche Mangel an Originalität wird nur hin und wieder durch gewisse Klangwirkungen und Harmoniefolgen, die etwas vom Gewöhnlichen abweichen, ersetzt. Wir geben unter den beiden Stücken der Romanze (Fis-moll) den Vorzug, sie ist zart und weich empfunden und geschickt, zuweilen mit grosser harmonischer Fülle ausgeführt. Bei öfterem Spielen wird sie einförmig werden. Dem Capriccio (H-moll) liegen rasch bewegte Triolenfiguren zu Grunde, die aber wenig Reiz und Gehalt haben; zu einer Melodie kommt es erst spät; es bleibt bei einer. Schwer wird es dem Componisten, zum Schlusse zu kommen: wir möchten die vier letzten Seiten gerne entbehren. Schon früher sind wir dem ritterlichen Tonsetzer auf geistlichem Gebiete begegnet (vergleiche Deutsche Musik-Zeitung 1862 S. 244) und hatten ihn damals für einen kunstgebildeten Dilettanten betrachtet; die Nr. 194 der Prager »Bohemia« (1863) belehrt uns auf Seite 433, dass er Componist, und Schüler des unvergesslichen Meisters Pitsch sei. Dieser factische Irrthum ändert indess an unserm Urtheile nichts; heute wie damals erkennen wir guten Willen, gute Bildung, unverdorbenen Geschmack, aber geringes Können. — Schliesslich liegen uns noch die Albumblätter des Hrn. Ferd. Schmidt vor. Wenn Beethoven in seinen Bagatellen, Schumann in Albumblättern, Kinderscenen und vielem Andern uns ihre kleinen Schnitzel und Abfälle darbieten und manches auch tiefer Empfundene beigeben, so sind wir dankbar erfreut und verfolgen mit Interesse den Schwung der grossen Genien auch in diese kleinen Gebilde hinein. Was sollen wir aber mit denen machen, die nichts zu bieten haben als solche Schnitzel? Hier erweist sich das Beispiel der grossen Meister, ohne dass diese ein Vorwurf trifft, als wahrhaft verderblich. Hier zeigt es sich als ein Unglück für das Schaffen unserer Zeit, dass an die Stelle der grösseren Formen diese kleineren getreten sind. Dem schwachen Talente, welches die Form der Sonate nimmermehr mit Ehren würde ausfüllen können, ist nun aller Spielraum geöffnet; jeder, dem einmal eine Melodie einfällt, und der von der Theorie genug gelernt hat, um sie behandeln und ausschmücken zu können, hält sich für berechtigt, dieselbe als Phantasiestück, Albumblatt oder wie er sie nennen will, in die Welt zu schicken und seinen Platz in der Reihe der schaffenden Geister einzunehmen. So wird denn die Welt mit charakterlosem Zeuge erfüllt, bei welchem der absolute Mangel an Inhalt durch rhythmische Eigenheiten, affectirte harmonische Wendungen und andere pretentiöse Effekte verdeckt werden soll, wie das in jenen anscheinend sehr harmlosen Schmidt'schen Blüthen geschieht. Man wird uns die Besprechung des Einzelnen erlassen.

Musikleben in Zürich.

(Schluss.)

Wenn sich nach dem Mitgetheilten die Verhältnisse der Instrumentalmusik in Zürich immer mehr zu concentriren und damit zu heben beginnen, so kann man dies leider in Betreff der Gesangvereine nicht sagen. Die Schweizer Männergesangvereine und eidgenössischen Sängerfeste haben eine gewisse Berühmtheit, und mit Recht; doch darf man sich durch den Gesammteindruck solcher Feste nicht über die künstlerische Bedeutung dieser Vereine täuschen lassen; sie haben weitaus mehr politische und sociale als künstlerische Wichtigkeit. Wie die Schweizer mit ihren gewohnten Stutzen auf gewohnte Distanzen am besten schiessen, so singen sie auch an ihren Sängerfesten ihre gewohnte Musik in gewohnten Festhallen am besten, zumal da sich ein zweijähriges Studium hauptsächlich auf den Wettgesang für diese Feste concentrirt. Wenn aber wirklich nach Noten oft neue Sachen einstudirt werden sollen, die über den sogenannten Volksgesang hinausgehen, so zeigt die hiesige Männerwelt weniger Lust am Singen. So kommt es denn, dass es z. B. hier in Zürich trotz unzähliger Sänger nicht einen Dilettanten giebt, der eine wirkliche Gesangschule durchgemacht hätte und nach künstlerischen Ansprüchen solo singen könnte. Die unreinen Vocale des Schweizerdialectes sind für die Tonbildung ganz besonders ungünstig und selbst die guten Stimmen quetschen oder schreien den Ton heraus, so dass selten ein schöner Klang zu Stande kommt. Ausser zahllosen Sängervereinen, die sich fast in jeder Strasse oder wenigstens in jedem Stadtquartier bilden, existiren hier zwei grössere Vereine, beide numerisch von ziemlich gleicher Stärke. Der eine, »Harmonie«, unter Leitung eines gewissen Herrn Heim, führt die eigentliche Herrschaft; überladen, ja blasirt von den Preisen der eidgenössischen Sängerfeste, duldet er mit Grossmuth die Existenz des Nebenbuhlers, des »Stadtvereins«, unter der Leitung eines Hrn. Munzinger. Beide Vereine haben sich in diesem Winter in Concerten öffentlich hören lassen. In künstlerischer Beziehung ist der »Stadtverein« weitaus der bedeutendere; er hat zunächst den künstlerisch gebildeteren, höchst bescheidenen Dirigenten, und dann die besseren, jüngeren, schöneren und kräftigeren Stimmen. Es ist für uns kein Zweifel, dass dieser Verein unter Leitung des Herrn Munzinger die »Harmonie« bald auch äusserlich überflügeln wird.

Unter diesen Umständen sieht es begreiflich für einen gemischten Chor bedenklich aus. Mühsam hat sich ein solcher unter dem Namen »Cäcilienverein« Jahre lang fortgeschleppt. Erst das Auftreten Kirchner's in Zürich brachte einen Umschwung in eigenthümlicher Weise hervor. Herr Kirchner fing an, sich einen eigenen Verein zu bilden, und darauf verband sich der Rest des »Cäcilienvereins« mit der »Harmonie« zu einem Gesangverein. Dies wäre nun ganz vortrefflich gewesen, wenn man einen

tüchtigen Musiker als Dirigenten gewählt hätte, doch man nahm unglücklicherweise Herrn Heim von dem Männerchor herüber, und so fehlt diesem Verein, welcher 150—180 Sänger und Sängerinnen zählt (die ersten überwiegend) die künstlerische Spitze vollkommen.

Daneben hat sich nun unter Leitung des Herrn Kirchner ein Verein von etwa 50—60 Mitgliedern (Sängerinnen bedeutend überwiegend) fixirt, der eifrig sich bemüht, dem grossen Verein auch dem Publikum gegenüber Concurrenz zu machen und kleinere Chöre von Schumann, Mendelssohn, Mozart in Concerten vortrug. Doch dies ist nicht die einzige Concurrenz; es giebt noch 3—4 andere gemischte Chöre hier! So zersplittern sich die Kräfte und werden zersplittert bleiben, so lange musikalische Nullitäten an die Spitze des grössten Chors gestellt werden.

Berichte.

Berlin. Wenn ich bisher mit meinem Berichte gezögert habe, so geschah dies hauptsächlich, um zuvor den wirklichen Schluss der Concertsaison vorüber zu lassen. Die hervorragenden musikalischen Ereignisse der letztvergangenen Zeit bestanden in zwei Concerten des Sängers Julius Stockhausen und den Aufführungen der Cherubinischen grossen Messe in D, wie des Oratoriums »Israel in Aegypten«. Herr Stockhausen gehört zu den wenigen Sängern, welche mit ausreichender stimmlicher Begabung gründliche Gesangsbildung, ausserordentliche Befähigung für Vortrag und einen natürlichen Widerwillen gegen schlechte Musik vereinigen. Wenn nach meinem Dafürhalten sein Vortrag mitunter zu akademisch schön, wenn er gar zu selten von den Hülfsmitteln des Portaments und des Zurückhaltens im Zeitmaasse Gebrauch macht, so ist doch die Leistung im Grossen und Ganzen eine künstlerische Seltenheit. So sehr ich indess mit der eigentlichen Reproduction des Herrn Stockhausen einverstanden bin, so wenig vermag ich die freie Behandlung zu billigen, welche er den Schubert'schen Gesängen zu Theil werden lässt. Veränderungen der Noten, der Textworte und Auslassungen ganzer Takte, sowie die Herausgabe der Müllerlieder mit diesen Aenderungen, dies bedarf erst noch der Rechtfertigung, welche authentisch nur durch des Meisters Handschriften geliefert werden kann.

Die Aufführung der Cherubini'schen Messe durch den Stern'schen Gesangverein war bedeutsamer durch die Execution, als durch das Werk, welches, neben grossen Schönbeiten, doch auch viel Unbedeutendes und Formalistisches darbietet. Immerhin muss man dem Leiter dieses vorzüglichen Gesanginstitutes dankbar sein für die Vorführung des seit einer langen Reihe von Jahren hier nicht gehörten und dem grösseren Theile des musikalischen Publikums wohl völlig unbekannten Werkes des letzten Meisters aus einer längst abgeschlossenen Periode unserer Kunst. Die Aufführung von Händel's »Israel« geschah auf Anregung der Kronprinzessin. Der Stern'sche, der Jähns'sche Gesangverein und die Singakademie nebst dem Domchor, Solisten der Oper und Frl. Pressler, sowie die kgl. Capelle und Accessistenklasse wirkten unter Capellmeister Taubert's Leitung mit. Die Orgel spielte Hr. Haupt. Das Orchester der Garnisonkirche war zu diesem Zwecke erweitert, jedoch nicht in einer Weise, welche für die Chormassen eine günstige Aufstellung möglich machte. Eine ungenügende Anzahl von Proben und die Unbekanntschaft von zwei Drittheilen der Singenden mit dem sehr schwierigen Werke verhinderten eine wirklich imposante Wirkung des Chors. Nur die Soprane traten, wenn auch nicht mächtig, doch klar hervor, weil sie vornan standen. Für die Blechinstrumente hatte man ausserdem Stimmen benutzt, welche für die Ausführung des Werkes im Saale, als Ersatz für die daselbst fehlende Orgel, bedeutende Füllungen enthielten, so dass die nun vorhandene Orgel durchaus nicht die beabsichtigte Wirkung machen konnte und von dem Blech häufig ganz gedeckt wurde. Die Soli der Damen befriedigten in geringem Grade, wogegen die Herren Woworsky, Krause und Betz ihre Partien trefflich ausführten. Namentlich das Duett für die beiden Bässe gelang meisterhaft. Das Ensemble war im Allgemeinen gut, nur fehlte die Gewalt der Einsätze im Chor. Ich betrachte das Ganze als einen Versuch, der vielleicht zu vollkommenerem Gelingen für die Folge den Weg anbahnen wird.

Auch die jungen Componisten haben sich noch kurz vor Thoresschluss mit ihren Werken dem hiesigen Publikum vorgeführt. So Herr Leidgebel mit drei Quartetten, Herr Herrmann Mohr mit einer Symphonie und der Cantate »Handwerkerleben«, Herr Richard Schmidt mit einer Ouvertüre, einer Symphonie, Claviercompositionen und Liedern, Herr Rudorff mit einem Sextett für Streichinstrumente. Von wirklicher Bedeutung ist die Schmidt'sche Symphonie, wie seine Clavierfuge, und der letzte Satz des Rudorff'schen Sextetts.

In der Oper gastiren Schaaren von Tenören, um darunter für Th. Formes einen Ersatzmann zu finden. Das Repertoir ist in Folge dessen etwas bunt, und schon beginnt die Kroll'sche Opernsaison eine Concurrenz, die in Rücksicht der draussen gratis gebotenen freien Natur nicht ohne Gefahr ist.

Richard Wüerst.

München. ♉ Das in unserm letzten Bericht angedeutete Gerücht, als wollte unsere musikalische Akademie pecuniärer Missverhältnisse wegen ihre Abonnementconcerte einstellen, hat sich nun vollständig als Ente erwiesen. Die Corporation arbeitet an ihrem uneigennützigen Werk rüstig fort.

Um den Hauptzweck, den wir uns diesmal vorgenommen, schneller zu erreichen, müssen wir uns über die ersten beiden Concerte der Akademie kurz fassen. Das Programm des ersten war: Beethoven's A dur-Symphonie, eine Arie aus Spohr's »Faust« mit obligater Clarinette (von Frau Diez und Herrn Bärmann mit gleicher Meisterschaft vorgetragen), ein Violinconcert von Lafont, womit sich Herr Benno Walter, der kaum 16jährige Bruder unseres ersten Violinisten, als ziemlich fertiger Meister documentirte, zwei Vocalquartetten von Mendelssohn und die für uns neue Ouvertüre zu »Tausend und eine Nacht« von W. Taubert, welche, nach einmaligem Anhören zu urtheilen, nicht zu den glücklichsten Erzeugnissen dieses Componisten gehören dürfte. Das zweite Concert begann mit der grossen Suite Nr. 2 (E-moll) in fünf Sätzen von Franz Lachner, einem Werk voll kräftiger Erfindung, womit unser formgewandter und als Instrumentaltechniker mustergiltiger Meister einen ebenso glücklichen Wurf gethan zu haben scheint, wie mit seiner ersten Suite in D-moll. Unser Urtheil über dieses jedenfalls sehr bedeutende Werk schliesst sich im Uebrigen der in Nr. 3 des lauf. Jahrgangs d. Bl. gegebenen Kritik an, und wir haben dieser nur die Bemerkung anzufügen, dass früher an Stelle der so wirksamen Doppelfuge ein Präludium stand. Der dankbaren Aufgabe, welche gewiss bald jedes wohlgeschulte Orchester in diesem glänzenden Concertstück erkennen wird, hat sich unsere Capelle unter der feurigen Direction des Componisten in ehrenvollster Weise entledigt. In der zweiten Abtheilung sang Frl. von Edelsberg die berühmte Rossini'sche Arie aus Tancred mit anerkennenswerther Technik; Frl. Mehlig (Schülerin des Hrn. Lebert) aus Stuttgart spielte Hummel's H moll-Concert mit ebensoviel musikalischer Sicherheit als feinem Geschmack; zum Schluss kam Mendelssohn's Ouvertüre zu Athalia.

Das nach diesen beiden eingeschobene Concert ausser Abonnement führte in seinem Programm den stolzen Namen »Niemann«, der auch eine grössere Menschenmasse anzog, als Beethoven, Mozart und alle Tonfürsten miteinander. Die Auf-

merksamkeit ging daher auch über eine selten gehörte, in allen Sätzen reizende Symphonie in C von Jos. Haydn hinweg, warf sich auf das von Frl. Stehle und Hrn. Niemann gesungene, bekannte Duett aus Jessonda, um sich dann nach der Symphonie concertante (für Violine und Viola) von Mozart auf Niemann's Liedvorträge (»Ich grolle nicht« und »Frühlingsnacht« von Schumann und »Die Lotosblume« von Fr. Lachner) zu concentriren. Das Uebermaass des Applauses, welchen der auf der Bühne immerhin bedeutende Sänger damit errang, begriff man erst, wenn man erfuhr, dass Tags darauf Alles, was unsere Musikalienhändler für diese Katastrophe an Dichterliebe und Lotosblumen aus Leipzig oder anderswoher zusammengerafft hatten, von enthusiastischen Münchnerinnen bereits vergriffen war. Die Ouvertüre zu den »Abenceragen« von Cherubini entschädigte die Kunstverständigen für die Entdeckung, dass man sich in Kunsttempeln noch hie und da isolirt fühlen muss.

Das dritte Abonnement-Concert brachte nebst einer Symphonie in A von Mozart, einem durchaus genialen und melodisch reizvollen Werk aus des Meisters Jünglingsjahren, zwei Terzetten für Frauenstimmen »Mondscheinnacht« und »Hexenlied« von Fr. Lachner und einer der Romanzen für Violine von Beethoven eine erfreuliche Novität, Abert's »Columbus«, musikalisches Seegemälde in Form einer Symphonie (D-dur).

Unser unmaassgebliches Urtheil über dieses Werk auszusprechen, ist der oben angedeutete hauptsächliche Zweck unseres Berichts.

In rein musikalischer Beziehung muthet uns aus dieser Symphonie vor Allem eine jugendkräftige, von dem heutzutage um sich greifenden Weltschmerz noch nicht angekränkelte Erfindung an, vermöge welcher die Melodien und Motive bei anerkennenswerther Originalität stets ungesucht und kerngesund erscheinen. In der contrapunctischen und thematischen Arbeit ist Abert ein Meister, der seines Gleichen suchen dürfte; seine Formen sind klar und abgerundet, ohne gerade immer conventionell zu sein; seine Instrumentation ist glänzend, poetisch und theilweise überraschend neu. Mit dem vom Componisten aufgestellten Programm: »Abfahrt, Matrosenscherze, Abend auf dem Meere, erneute Hoffnungen, Empörung, Sturm, Land« wird man mehr oder weniger einverstanden sein müssen, je nachdem man im Capitel »Programmmusik« einen toleranten oder oppositionellen Standpunkt einnimmt. Jedenfalls muss man aber anerkennen, dass Abert die Klippe einer allzu kühnen Programmmacherei mit richtigem Takt vermieden und der Tonmalerei nicht Zumuthungen gemacht hat, welchen sie nicht naturgemäss entsprechen könnte. Im Gegentheil konnte sich jeder Laie in allen Theilen des Werkes — natürlich im ganzen Zusammenhang — mit seiner Vorstellung zurechtfinden. In der richtigen Erkenntniss, dass nicht die Nachahmung der Natur, sondern die aus Naturerscheinungen resultirenden Stimmungen im Menschen das würdige Object der Musik seien, hat Abert mit den ersten drei Sätzen »Abfahrt« (Allegro), »Matrosenscherze« (Scherzo) und »Abend auf dem Meere« (Adagio) wirklich poetische Stimmungsbilder hingestellt, deren grösstes Lob es ist, dass man nicht unbedingt die Seefahrt als Grundlage festzuhalten braucht, um einen vollkommenen Genuss zu haben. So liessen sich die »Matrosenscherze« etwa auch auf dem Lande bei einer Hochzeit denken, wo sich der Mutterwitz bereits etwas derb zu äussern beginnt; und würde uns die eigenthümlich angewandte Pauke im Adagio nicht etwas unheimlich an die gleissnerische Tiefe der See gemahnen, so könnten uns im Uebrigen dieselben Empfindungen, welche Abert hier in einem heiteren A-dur mit ruhevollen melodischen Zügen ausdrückt, auch auf einem hohen Berg mit weiter Aussicht überkommen. Erst durch den Uebergang zum Dramatischen, welcher im letzten Satz stattfindet, wird das Verständniss der Situation unbedingt festgestellt. Es wäre interessant, vom Componisten zu erfahren, ob er nicht etwa erst in der Conception dieses Satzes auf den Einfall gerieth, das ganze Werk »Columbus« zu taufen. Nahe lag es, vom Sturm der Elemente auf die Empörung der Schiffsleute überzugehen und jene weltbewegende Scene mit dem versöhnenden und triumphirenden Schluss der Entdeckung selbst vor das musikalische Auge zu führen — (Abert hätte nur in der Form auch diese folgerichtige Disposition treffen sollen, anstatt, wie er that, zuerst in einer rhythmisch mächtigen Fuge die Empörung, und dann erst den Seesturm zu bringen); vernünftig und wohlgethan war es aber jedenfalls, das neue Werk in einer Zeit, welche sich gegen Tageserscheinungen nicht immer vertrauensvoll genug zeigt, durch den schliesslich nicht sinnwidrigen Namen Columbus dem allgemeinen Interesse näher zu bringen, wenn auch die an diesen Namen geknüpfte Idee mit der Musik eigentlich nichts gemein haben kann. Der Erfolg war entschieden durchschlagend und wir können dem achtunggebietenden Werk nur schnelle und allgemeine Verbreitung wünschen.*) Um die schwungvolle und vielleicht tadellose Aufführung desselben haben sich Lachner und unsere Capelle in gleicher Weise verdient gemacht.

Die erste Quartett-Soirée der Herren Walter, Closner, Thoms und Müller war gleich denen der vorigen Saison wieder so genussreich, dass wir nur die schwache Theilnahme bedauern konnten, welche diesem schönen Unternehmen noch immer zugewendet wird. Diesmal theilten sich C. von Dittersdorf, Beethoven und J. Haydn in das Programm, und wir müssen den feinen Takt rühmen, womit die Concertgeber das Haydn'sche Quartett (G-dur Op. 76 Nr. 75) als wirkliche Steigerung auf das Beethoven'sche (A-dur Op. 18 Nr. 5) folgen liessen.

Virtuosenconcerte zu dieser Zeit waren das der Frl. Mehlig, welche sich bei rühmenswerther Technik im Allgemeinen insbesondere als eine recht tüchtige Beethoven-Spielerin erwies, und das historische Concert des Hrn. Mortier de Fontaine. Letzteres schloss mit einem Trio (D-moll), Manuscript, von Max Zenger, welches von sämmtlichen Stimmen der hiesigen Kritik als eine erfreuliche Bereicherung der Kammermusik begrüsst wurde.

Nun machte ein Ereigniss, welches uns Alle auf's Tiefste erschütterte, der Tod unseres geliebten Königs Maximilian II., alle Musik in München auf eine Zeit lang verstummen. Die dadurch rückständig gebliebenen Concerte, welche sich nach dieser schmerzlichen Unterbrechung aneinander drängten, entbehrten natürlich mehr denn je des wünschenswerthen Zuspruchs. Im vierten Abonnement-Concert der musikalischen Akademie musste Beethoven's Pastoralsymphonie zuerst zu den gedrückten Gemüthern sprechen; ihr anmuthiger Zauber wirkte besänftigend, sie hauchte liebliche Landluft über einen Saal im schwarzen Trauerkleide. Eine zweite Stärkung bot S. Bach's gewaltige Suite (G-dur, in 3 Sätzen), an deren wuchtiger Ausführung sich auch die meisten Bläser betheiligten, indem sie zur Geige griffen. Mendelssohn's »Meeresstille und glückliche Fahrt«, welche uns an Abert's »Columbus« — und zwar keineswegs zu Ungunsten des Letzteren — erinnerte, schloss das Concert. Gesangsstücke in derselben waren: der 63. Psalm für 4 Frauenstimmen (diesmal von 2 Harfen und 4 Hörnern begleitet) von Franz Lachner und zwei reizende italienische Duetten von C. M. v. Weber, welche Herr Generalmusikdirector Lachner unlängst unter mehreren bei Falter und Sohn erschienenen alten Musikalien vorfand.

Die Herren Walter und Genossen spielten in ihrer zweiten Quartett-Soirée: Streich-Trio in G-dur von Beethoven, eine Composition, für deren Schönheit es im deutschen Lexikon wohl

*) Das Urtheil unseres Correspondenten können wir natürlich nicht direct vertreten, da wir das Werk noch nicht kennen. Etwas süddeutsche Sympathien dürften nach dem, was von anderer Seite über dasselbe verlautet, wohl mitwirkend sein. D. Red.

keinen bezeichnenden Ausdruck giebt, Quartett in A-moll von Rob. Schumann, welches sich nach solchem Vorgang freilich erst allmälig Recht verschaffen konnte, und das reizende Quartett in G-dur (Op. 10 Nr. 1) von Mozart. In der dritten Soirée hatte das Mendelssohn'sche Quartett in D-dur das Unglück, nach einem der schönsten und geistreichsten aus Beethoven's mittlerer (?) Periode (dem in B-dur) zu stehen zu kommen, wo es sich ziemlich farblos ausnahm.

Der Oratorienverein gab als zweites Concert Händel's Judas Maccabäus. Da Herr Baron von Perfall als kgl. Kämmerer in Rücksicht der Landestrauer aus der öffentlichen Thätigkeit zurücktreten musste, hatte Herr Rheinberger die Direction übernommen und bewährte sich in derselben vortrefflich. Die Chöre, welche auch in diesem Werk Händel's den Schwerpunkt ausmachen, gingen exact. Von den Solos waren mehrere gestrichen, während von den Chören nur zwei fortblieben. Zu bedauern war indess, dass der Verein diesmal die Kosten eines Orchesters gescheut hatte und das Oratorium auf einem Münchener Flügel (welche immer schlechter werden) begleitet wurde.

Noch haben wir die Concerte der jugendlichen Pianistin Fräul. Kathinka Phrym und unseres berühmten Clarinettvirtuosen Carl Bärmann (sen.) zu erwähnen. Erstere dürfte unserer günstigen Prophezeiung erst dann vollkommen entsprechen, wenn sie Mozart, Beethoven und Bach studiren und eine Weile ihre Lieblinge Schubert, Mendelssohn und Chopin verlassen wird. Herr Bärmann bläst köstlich; nur wünschten wir mitunter seine Kunst auf Compositionen angewendet, welche seine eigenen übertreffen.

Jena. = Die akademischen Concerte des verflossenen Winters, welche uns wieder eine ansehnliche Reihe von Werken älterer und neuerer Componisten brachten, zeichneten sich vor denen früherer Jahre namentlich durch eine weit bessere Klangwirkung vortheilhaft aus. Eine durch die dringend nöthig gewordene Erweiterung des Concertsaales ermöglichte Aenderung in der Aufstellung des Orchesters hat sich in dieser Beziehung als sehr günstig erwiesen, sowie auch andererseits der Zuhörerraum einen höchst erwünschten Zuwachs erhalten hat. Zur Aufführung kamen: Von Beethoven die 3. und 7. Symphonie, das Clavierconcert in Es-dur (gespielt von Hrn. Bökelmann aus Utrecht) und die Violinromanze in G-dur, von Mozart das Requiem (unter Mitwirkung der Frau Köster) und ein Quartett zu der Oper »la Villanella rapita«, von Haydn eine Symphonie in D-dur, von Gluck der Psalm de profundis, 2 Arien aus Iphigenia und eine aus Lucio Vero, von Cherubini die Ouvertüre zu »Lodoisca«, von Mendelssohn das Violinconcert (Herr Auer aus Pesth) und die Ouvertüren zu Ruy-Blas und den Hebriden, von Schumann die 2. Symphonie und einige Vocalquartetten, von Gade die Hamlet-Ouvertüre und die Frühlingsbotschaft; ausserdem Lachner's Suite in D-moll, Taubert's Musik zu Shakespeare's Sturm, Rubinstein's Symphonie in F-dur, die Ouvertüre zu Beatrice und Benedict von Berlioz, ein Festmarsch von Lassen, eine Phantasie für Cello (über Motive aus Euryanthe) von Cossmann, Violinsoli von Vieuxtemps, Wieniawsky und Bazzini und einige kleine Gesangpiècen und Lieder von Rossini, Fesca, Schubert, Schumann, Liszt und Lachner.

Der academische Gesangverein gab im Februar ein durch die Mitwirkung von Bülow's (welcher bei dieser Gelegenheit von der Universität zum Ehrendoctor der Philosophie, sowie auch von dem Verein zu seinem Ehrenmitglied ernannt wurde) besonders interessantes Concert. Der genannte Virtuos trug die chromatische Phantasie von Bach, die Beethoven'schen Sonaten in F-moll (Op. 57) und A-dur (Op. 101) und die Phantasie von Liszt über Motive aus Don Juan mit bewundernswerther Klarheit und technischer Vollendung vor. Den gesanglichen Theil des Programms bildeten: der 18. Psalm von Liszt, Schumann's »Glück von Edenhall«, eine Bass-Arie von Händel und Schubert's »Nachtgesang im Walde«.

Ausserdem wurde uns noch vor Kurzem durch Frau Dr. Pohl und die Herren Concertmeister Kömpel, Kammervirtuos Cossmann und Musikdirector Lassen aus Weimar ein sehr genussreicher Abend bereitet, dessen Programm folgendes war: Trio in E-moll von Spohr, Chaconne für Violine von Bach, Sonate Op. 96 für Pianoforte und Violine von Beethoven, Trauermarsch von Chopin für Cello arrangirt, 2 Solostücke für die Harfe von Alvars und Godefroid und zum Schluss das Trio Op. 70 in Es-dur von Beethoven. Die Ausführung war, wie es von so vorzüglichen Kräften zu erwarten ist, eine durchaus gelungene.

Zum Schluss unseres kleinen Berichts sei noch erwähnt, dass bei Gelegenheit des ersten der oben besprochenen akademischen Concerte der 25jährigen Thätigkeit der Herren Geheime Kirchenrath Dr. Hofmann (welcher inzwischen leider gestorben ist) und Dr. Gille, welche als Mitglieder der Concertcommission während dieses langen Zeitraums dem ehemaligen Dirigenten Dr. Stade (jetzt Hofcapellmeister in Altenburg) sowohl, als auch dessen Nachfolger Dr. Naumann treulich helfend zur Seite standen, in entsprechender Weise gedacht wurde, indem Beiden viele Zeichen der Anerkennung ihrer Verdienste um das Institut zukamen.

Miscellen.

Abbé Vogler und Meyerbeer.

Die von Fétis mitgetheilte, in der vorigen Nummer erwähnte Version über die Art, wie Meyerbeer Vogler's Schüler wurde, besteht in Folgendem:

Meyerbeer brachte eines Tages seinem Lehrer A. Weber eine Fuge. Erstaunt bezeichnete Weber sie als ein Meisterstück und beeilte sich, sie Vogler zu schicken, um ihm zu beweisen, dass er auch gelehrte Schüler bilden könne. Die Antwort liess lange auf sich warten; endlich kam ein umfangreiches Packet an, welches begierig geöffnet ward. O schmerzliches Erstaunen! Statt der Complimente, die man gehofft hatte, fand man eine Art praktische Abhandlung über die Fuge, geschrieben von Vogler's Hand und in drei Theilen abgefasst. Im ersten waren die Regeln für die Gestaltung eines solchen Musikstückes kurz aufgestellt. Der zweite, betitelt: »Die Fuge des Schülers« enthielt die von Meyerbeer, in ausführlicher Darstellung analysirt. Das Resultat der Prüfung sollte beweisen, dass die Fuge nicht gut sei. Der dritte Theil, welcher den Titel führte: »Die Fuge des Meisters«, enthielt eine Fuge, welche Vogler über das Thema und die Contrasubjecte Meyerbeer's geschrieben hatte. Auch sie war von Takt zu Takt analysirt, und Vogler gab hier Rechenschaft über die Gründe, welche ihn bewogen hatten, diese und keine andere Form zu wählen. — (Diese ganze Arbeit ist nach Vogler's Tod gedruckt worden unter dem Titel: »System für den Fugenbau, als Einleitung zur harmonischen Gesang-Verbindungslehre«. Offenbach, André. Nach Fétis' Urtheil fehle der Analyse Vogler's oft die Richtigkeit und gehöre seine Fuge nicht zu den besten. Und er hat darin vollkommen recht. Die Theorien Vogler's sind äusserst spitzfindig und der künstlerischen Wirklichkeit keineswegs entsprechend. Vogler's Fuge aber strotzt von Geschmacklosigkeiten. Die des »Schülers« ist entschieden besser.) Meyerbeer schrieb hierauf eine neue Fuge und schickte sie wieder an Vogler, der dann eine freundliche Antwort und die Einladung folgen liess, Meyerbeer möge sich zu ihm nach Darmstadt begeben, er werde ihn wie einen Sohn empfangen und ihn an der Quelle der musikalischen Kenntnisse schöpfen lassen!

Nachrichten.

Das Musikfest in Aachen ist nach Berichten der Kölnischen Zeitung sehr gut ausgefallen und mit vielem Enthusiasmus aufgenommen worden. Der nähere Originalbericht folgt demnächst.

Ferdinand Hiller ist von der *musical society of London* zum Ehrenmitglied ernannt worden.

Vom freien deutschen Hochstifte für Wissenschaften, Künste u. s. w. in Frankfurt a. M. sind R. Wagner und Schnyder von Wartensee zu Ehrenmitgliedern ernannt worden. Die beiden Herren werden sich ein wenig über die dadurch erlangte Kameradschaft gewundert haben!

Von 45 Concurrenz-Arbeiten, welche in Folge des Preisausschreibens der Aachener Liedertafel eingelaufen waren, hat Franz Wüllner in Aachen mit einem Stück: »Heinrich der Finkler« den ersten, Herr Brambach in Bonn den zweiten Preis erhalten. Preisrichter waren die Herren Hiller, Rietz und Gade.

Herr von Bülow hat in Berlin Beethoven's »Eroica« aufgeführt und im ersten Satz das *as*, *b* der Violinen mit dem Horneinsatz in *g*, *b* verändert!

Rob. Volkmann's Dmoll-Symphonie ist in Moskau unter der Leitung Nikolaus Rubinstein's aufgeführt worden und hat so grossen Beifall gefunden, dass der Verein, von dem die Aufführung ausging (»Zweigverein der russischen Musikgesellschaft«) beschloss, die ganze Reineinnahme des Concerts von 326 Thlr. dem Componisten zu übersenden.

Händel's »Messias« wurde am Pfingstmontag in Frankfurt a. M. durch den Rühl'schen Verein zu Gehör gebracht.

Der Tenorist Herr Niemann vom Hannover'schen Hoftheater hat im Berliner Opernhaus ein Gastspiel eröffnet und zwar als Tannhäuser. O. Gumprecht bezeichnet seine Leistung als eine meisterliche, obwohl er nicht verhehlt, dass die eigentlich musikalischen Mittel zeitweise überschritten wurden. Als folgende Gastrollen werden Cortez, Lohengrin, Raoul und Joseph von Méhul genannt.

Das 6. Abonnement-Concert in Cassel brachte u. A. F. Hiller's Symphonie in E-moll: »Es muss doch Frühling werden«. Für dasselbe Concert war Herr Concertmeister David aus Leipzig gewonnen, welcher Viotti's Amoll-Concert und einige Piècen eigener Composition unter reichem Beifall ausführte.

In Braunschweig und Merseburg fanden kürzlich Aufführungen des »Paulus« statt.

Zum Geburtstag des Erbprinzen von Meiningen wurde daselbst Gluck's »Iphigenie in Aulis« unter J. J. Bott's Leitung gegeben.

Meyerbeer soll ein Vermögen von mehr als 3 Millionen Thaler hinterlassen und damit ein Fideicommiss gestiftet haben. Ein voluminöses Testament, das ihn in den letzten Jahren seines Lebens viel beschäftigte, kam erst im vorigen Jahre kurz vor seiner Abreise von Berlin zu Stande.

Zur Vorfeier des Charfreitags wurde am 24. März in Weimar durch Musikdirector Montag eine Aufführung geistlicher Gesänge in der grossh. Schlosscapelle veranstaltet, wobei folgende Musikstücke zu Gehör gebracht wurden: Motette *Cantate domino* von Hasler, »Du bist's, dem Dank und Ruhm gebührt« von J. Haydn, *Ave verum* von Mozart, Motette für Sopran und Alt: *Hodie Christus natus est* von Gregorio Turini, Weihnachtslied von Schröter, *Benedictus* für 4 Solostimmen mit Begleitung aus der 2. Messe von Cherubini, Psalmvers »Meine Seele hanget an Gott« von der Grossfürstin Maria Paulowna, Cantate »Bleib bei uns« von S. Bach.

A. Rubinstein's Oratorium »Das verlorene Paradies« kam kürzlich in Amsterdam und Königsberg (hier wiederholt) zur Aufführung.

Nicolai's »Lustige Weiber« wurden in London mehrmals mit Erfolg gegeben.

Leipzig. Die »Singakademie« beabsichtigt Sonntag, den 5. Juni, Händel's »Messias« aufzuführen.

— *S. B.* Unsere Bemerkung in Nr. 19 Seite 324 über die »Unsicherheit« des Herrn Lübeck und der ausgesprochene Wunsch, er möge die Sommermonate zu fleissigen Studien benutzen, soll, wie wir vernehmen, diesen Künstler mehr als nöthig beunruhigt haben. Dass damit keine technischen Studien gemeint sein konnten, geht klar aus der Anerkennung hervor, welche wir ihm als Virtuosen jederzeit gezollt haben. Es ist blos die Rede von der Herrn Lübeck merklich fehlenden Vertrautheit mit der betreffenden Literatur, und zu dieser, meinen wir, müsse Herr Lübeck baldigst zu gelangen suchen, wenn er ein sicherer Quartettspieler werden will.

— Sonnabend, den 21. Mai, Abends, fand im Schützenhause ein Concert zum Besten der Theaterdiener statt, in welchem u. A. auch die Herren David, Lübeck, Hofopernsänger Hacker und die Damen Anna Klotz, Pauline Carlsen und Margot Karg mitwirkten. Das Programm enthielt folgende Musikstücke: Arie der Gräfin aus »Figaros Hochzeit« von Mozart. Introduction und Variationen für die Violine von David, über ein Thema von Mozart. Arie des Tamino aus der »Zauberflöte« von Mozart. Phantasie für Violoncell von Servais. Morgensternlein, Lied von Franz von Suppé. Ungarisch und Am Springquell, Charakterstücke für die Violine von David. Zwei Duette für Sopran von Mendelssohn.

Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Allgemeine

Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Selmar Bagge.

Leipzig, 1. Juni 1864. **Nr. 22.** Neue Folge. II. Jahrgang.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.
Preis: Jährlich 5 Thlr. 10 Ngr. Vierteljährliche Pränumeration 1 Thlr. 10 Ngr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr.
Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Das 41. niederrheinische Musikfest

zu Aachen gefeiert am 15., 16. und 17. Mai 1864.

(Aus einem Briefe eines rheinischen Musikfreundes.).

...... Ich will Ihnen heute auch von den schönen und mannigfaltigen Eindrücken erzählen, die ich von dem Aachener Musikfeste mitgebracht habe. Leider lässt sich, wie Sie wissen, von derartigen Genüssen und Erlebnissen mit Worten nur eine sehr annähernde, oder besser gesagt keine genügende Vorstellung geben; denn wer nicht persönlich Zeuge gewesen ist von dem unermüdlichen Wetteifer, mit welchem alle Mitwirkenden durch viele Proben hindurch die Vollkommenheit der Aufführungen erstrebten und erreichten, von der lebendigen Theilnahme, mit welcher die Hörer dies allmälige Werden begleiteten und zuletzt Eindruck und Urtheil in wechselseitigem Austausche einander mittheilten, wer nicht die ganze frohe Feststimmung in jenen schönen Maitagen mit erlebt hat, wird bei dem Versuche, sich ein Bild dieser Tage zu machen, immer hinter der Wirklichkeit zurückbleiben. Ohne daher Sie mit dithyrambischen Ergüssen über die Festesfreuden aufzuhalten, will ich gleich an die Sache gehen.

Das freundliche Aachen empfing seine musikalischen Gäste diesmal in seinem neuerbauten schönen Kursaale, der, wenn er auch hinter der Grösse und Pracht des Kölner Gürzenich weit zurückbleibt, doch in seinen regelmässigen romanischen Formen und den geschmackvollen Verzierungen einen behaglichen, harmonischen Eindruck macht. Die stetige Communication mit dem anstossenden Kurgarten, der vorzüglich während der Pausen von Mitwirkenden und Zuhörern angefüllt war, erhöhte diese schon äusserliche Behaglichkeit. Bleibt aber die Theilnahme an unseren Musikfesten dieselbe wie jetzt oder geht sie noch einer Steigerung entgegen, so wird doch zu fürchten sein, dass der neue Saal, der schon diesmal nicht viel über 1000 Zuhörer versammelte, sich als nicht ausreichend erweisen wird. Die drückende Schwüle der Temperatur, die sich besonders in den höheren Räumen des Orchesters, wo die Sänger ihre Plätze hatten, zuweilen unerträglich erwiesen haben soll, war eine Folge jenes Umstandes. Damit ich aber diesem Uebelstande, denn das ist er doch, auch etwas Gutes entgegensetze, so versäume ich nicht, Ihnen zu erzählen, dass es in dem Saale überall, so viel ich mich habe überzeugen können, deutlich und gut klingt; denn wo die einzelnen Massen und Gruppen zuweilen nicht in völligem Ebenmaasse zusammenklangen, da lag dies an andern, später zu nennenden Umständen.

Das Programm des diesjährigen Festes ist Ihnen längst bekannt, und Sie werden mir Recht geben, wenn ich sage, dass die Aachener in der Feststellung desselben an die gute alte Tradition der Musikfeste wieder angeknüpft, und das wieder gut gemacht haben, was die Düsseldorfer im vorigen Jahre theilweise verfehlt hatten. Ohne Rücksicht auf eine bestimmte Künstlerleistung (mit einer Ausnahme) hatte man darauf Bedacht genommen, die zum Feste heranzuziehenden und herbeiströmenden Kräfte zur Darstellung grosser classischer Werke zu verwenden, deren Gelingen und vollständige Wirkung eben von der Menge und Vorzüglichkeit der ausführenden Chor- und Orchesterkräfte abhängig ist.

Zur Ausführung dieser Werke war ein Chor zusammengetreten, der an Sicherheit und Uebung den Chören früherer Feste durchaus ebenbürtig war, an Zahl denselben nicht gleichkam. Zählte der Chor des Kölner Musikfestes von 1862 569, der vorjährige Düsseldorfer sogar 784 Mitwirkende, so betrug die Zahl derselben (nach Angabe des Festprogramms) diesmal nur 451, wovon 122 auf den Sopran, 96 auf den Alt (darunter 13 Knabenstimmen), 98 auf den Tenor und 135 auf den Bass kamen. Man empfand die Differenz gegen die früheren Jahre, namentlich bei dem Frauenchore, und Sie werden das bei der vielfachen Theilung des Soprans, namentlich in dem fünfstimmigen Magnificat von Bach, nur begreiflich finden. Die Tenorstimme war diesmal durch kräftigen hellen Klang und sicheres präcises Einsetzen den übrigen Stimmen überlegen und das Vorwiegen derselben drückte ebenfalls auf die Damenstimmen, während auch der stärker besetzte Bass vor jenem etwas in den Hintergrund trat. Letzteres kann aber mit dadurch herbeigeführt worden sein, dass abweichend von der gewöhnlich üblichen Aufstellung alle vier Stimmen hintereinander (also alle durch das Orchester in zwei Massen getrennt) aufgestellt waren und also dem Bass thatsächlich der Hintergrund zu Theil geworden war. Da in den grösseren Werken von einem Doppelchore nirgends die Rede war und die Männerstimmen nur selten getheilt waren, so hätte man es bei diesen wohl bei der hergebrachten Sitte lassen können. Worin aber lag wohl die verhältnissmässige Schwäche des diesjährigen Chors? Sehen Sie sich nur einmal das Verzeichniss der Mitwirkenden an, so werden Sie finden, dass der Zuzug von Aussen diesmal kein so grosser war. Ist es nun an sich natürlich

und erklärlich, dass die jedesmal festgebende Stadt den Grundbestand des Festchors hergiebt, so wäre es andererseits sehr schade, wenn neben diesem das auswärtige Element so zurückträte, dass die Musikfeste aus gemeinsamen Landesfesten zu städtischen Localfesten würden. Uebrigens erwies sich auch dieser Chor, besonders wo ihm das starke Orchester nicht zu drückend wurde, kräftig und wohlklingend; die so oft gerühmte Frische und Klangfülle unserer rheinischen Chöre hat sich auch diesmal an vielen Stellen wieder bewährt. Der Festdirigent Julius Rietz selbst sprach am Morgen nach der Aufführung des Belsazar dem Chore Dank und Anerkennung aus und fügte hinzu: »So etwas kann man nur am Rheine erleben«.

Diesem Chore stand ein Orchester von 130 Mitgliedern gegenüber, von einer exquisiten Vorzüglichkeit, wie es selten gefunden wird. Es war vor Allem der volle, markige, schöne Geigenklang, der dem Ganzen einen kernigen, festen Grundton verlieh, welcher diesmal nicht, wie sonst wohl, durch ein Ueberwiegen der Blechinstrumente beeinträchtigt wurde. Der Geigen waren 52, lauter vorzügliche, geübte Kräfte, unter ihnen an 12 Concertmeister aus grösseren Städten; an ihrer Spitze als Führer der Schaaren die Herren von Königslöw aus Köln und Fritz Wenigmann aus Aachen. Ihnen gegenüber hätten die Bässe und Violoncellos wohl etwas stärker besetzt sein können; der Unterschied gegen frühere Jahre, wie ihn die Zahlen schon ergeben, machte sich namentlich in der 9. Symphonie von Beethoven bemerkbar. Ganz ausgezeichnet und auserwählt waren die Blas- und Blechinstrumente; Leistungen, wie die der ersten Oboe (Herr Rose aus Hannover) und des ersten Horns in der 9. Symphonie sind wohl selten so gehört worden. Sogar einen Paukenschläger ersten Ranges hatte das Comité in der Person des Herrn Pfundt aus Leipzig gewonnen.

Diese Massen zu leiten hatte man Julius Rietz, an Stelle des anfangs gewählten Lachner, welcher die Leitung nachträglich ablehnen musste, berufen. Wer Rietz früher hat dirigiren sehen, wer namentlich an dem Düsseldorfer Musikfeste von 1856 betheiligt war, wird jene Wahl mit der lebhaftesten Freude begrüsst und aus ihr eine ganz besondere Zuversicht für das Gelingen des Festes geschöpft haben. Und so war es auch: die Bestimmtheit und Festigkeit der Leitung, die unerbittliche Genauigkeit in der Beseitigung von Mangelhaftem und in dem Streben, die Intentionen des Componisten zu deutlicher Erscheinung zu bringen, die belebte und anregende, oft witzige Form, in die er neben aller Entschiedenheit seine Bemerkungen einzukleiden wusste, gab dem Einzelnen die freudige Begeisterung und die Sicherheit, wie sie das Gelingen des Ganzen verbürgt. Die Verehrung und Liebe, die sich der vortreffliche Mann in kurzer Zeit bei allen Mitwirkenden erworben hatte, gab sich in der begeisterten Aufnahme, so oft er am Dirigentenpulte erschien, und in der Ehre des Lorbeerkranzes kund, der ihm am Ende des dritten Concerts seitens der Damen des Chores überreicht wurde.

Neben Rietz war dem städtischen Musikdirector Herrn Fr. Wüllner aus Aachen die Ehre zu Theil geworden, an der Leitung des Festes theilzunehmen; und wenn man die Mühe in Betracht zieht, welche dieser um die musikalischen Verhältnisse Aachens sehr verdiente Mann durch die monatelangen Vorproben der schwierigen Werke und andere, noch zu erwähnende, musikalische Vorbereitungen zum Musikfeste aufgewendet hat, so durfte diese Ehrenbezeugung auch neben einem Manne wie Rietz wohl gerechtfertigt erscheinen. Herr Wüllner leitete am zweiten Tage das Bach'sche Magnificat, die Scenen aus der Gluck'schen Iphigenie und den Mendelssohn'schen Psalm 114, sowie mehrere der Solopiècen des dritten Tages, und das vollständigste Gelingen dieser zum Theil so schwierigen Werke sprach am besten für die Tüchtigkeit seiner Leitung. Auch ihm wurde vielfach laute Anerkennung zu Theil.

Zur Besetzung der Solostimmen waren die Damen Frau Dustmann aus Wien, Fräulein von Edelsberg aus München, Fräulein Schreck aus Bonn, und die Herren Gunz aus Hannover und Hill aus Frankfurt a. M. gewonnen worden, sämmtlich schon auf Musikfesten gehörte werthe Gäste, von deren Leistungen im Einzelnen ich Ihnen bei den einzelnen Werken erzählen will. Einen besonderen Glanz des diesmaligen Festes durfte man endlich dadurch erwarten, dass der gefeierte Name Jos. Joachim's für den dritten Tag auf dem Programme stand.

Das für die Aufführung des ersten Tages bestimmte Hauptwerk war Händel's Oratorium Belsazar, welches in seiner vollständigen Gestalt auf unseren Musikfesten noch nie gehört ist. Ich weiss mich keines ähnlichen, so entschiedenen Eindrucks zu erinnern, wie ich ihn von diesem Werke empfangen habe; wenige andere vereinigen so viele Elemente in sich, um den Zuhörer in unmittelbar verständlicher Weise zu ergreifen, mit hohen Ideen zu erfüllen und hinzureissen, wie dieses. Ein historisches Gemälde von der eingreifendsten Bedeutung und eindringlicher Wirkung bildet den Text desselben, welchen Händel's Freund Charles Jennens, der ihm so oft zur Hand gewesen ist, verfasst hat. Er legt die bekannte Erzählung von Belsazar's Uebermuth, und der geheimnissvoll mahnenden Stimme, die ihm Daniel zu seinem Verderben deutet (Daniel 5), zu Grunde, verbindet dann aber mit dieser die Geschichte der Einnahme Babylons durch Cyrus, so dass diese nun als Strafe für den Uebermuth Belsazar's erscheint; die Folge dieser Eroberung ist dann ferner die Freilassung der Juden. Durch diese Verbindung hat der Dichter dem Stoffe über die einfach tragische hinaus eine welthistorische Bedeutung gegeben und dem Componisten zu einer Mannigfaltigkeit in der Charakterisirung der einzelnen Personen und Chorgruppen Veranlassung gegeben, die in gleicher Weise nur in wenigen seiner bekannteren Werke erscheint. Wie sehr Händel selbst diese Bedeutung des Textes erkannte und schätzte, zeigen seine Briefe an Jennens, die bei Schölcher S. 288 zu lesen sind, und die der Verfasser der Einleitung zu den Programmen in Uebersetzung mitgetheilt hat. Hier gesteht Händel selbst, dass ihm das Werk »neue Bilder geliefert und zu originellen Ideen Veranlassung gegeben«. Er hat dasselbe nach Schölcher im Jahre 1744 zu London geschrieben und 1745 zum ersten Male zur Aufführung gebracht. Ich würde Ihnen sicherlich zu weitläufig werden, wenn ich die Entwicklung des Oratoriums im Einzelnen verfolgen, die Bedeutung der einzelnen Musikstücke eingehend analysiren wollte; auf einige Hauptschönheiten hinzudeuten, werde ich mir indessen wohl erlauben dürfen, in welchen die Entscheidung in der Entwicklung der Handlung auf die ergreifendste Weise auch musikalisch wiedergegeben ist. Ich meine erstlich jene Scene, in welcher Belsazar in trunkenem Uebermuthe die Schalen aus dem Tempel Jehovahs holen lässt, worauf ihm die Israeliten in einem Chore voll erschütternder Macht und gewaltigen Ernstes warnend gegenüber treten, dann in dem folgenden Duette die eigene Mutter ihn von dem frevelhaften Beginnen zurückzuhalten sucht. Die zweite Scene, die ich hervorheben möchte, werden Sie errathen; es ist die, wo der neue Uebermuth des Königs durch das Erscheinen der schreibenden Hand

unterbrochen wird; die plötzlich erklingenden leisen Violintöne, die Schreckensrufe Belsazar's, die furchtbar tragischen Judenchöre, dann das ernste, würdige Auftreten Daniel's, alles dies sind glänzende Proben der grossartigsten musikalischen Charakteristik. Ich sage absichtlich nicht dramatischer Charakteristik, obschon man in Aachen mit diesem Worte wohl einen Vorzug des Werkes bezeichnen wollte; ich glaube, man wird mit diesem Ausdrucke bei Oratorien, namentlich Händel'schen, vorsichtig sein müssen, um denselben nicht durch ein vermeintliches Lob einen Tadel auszusprechen. Der Charakter unseres Oratoriums ist insofern dramatisch, als einmal die drei Chorgruppen, die übermüthigen Babylonier, die siegesfrohen Perser und die ernsten frommen Juden, dann die Hauptpersonen durch musikalische Mittel bestimmt und kenntlich charakterisirt werden; er ist es nicht, insofern die aus dem Gegenübertreten derselben hervorgehenden Conflicte nicht vor unseren Augen in gross angelegten Ensemblesätzen ausgeführt werden, sondern in nacheinander folgenden, in Einzelsätzen oder im Recitativ hervortreten. Auch in jenen beiden grossen Scenen hat der Chor in breiter Ausführung einen so grossen Spielraum und führt den geistigen Zuschauer in dem Maasse wieder zur Betrachtung zurück, dass auch in diesen Scenen der wahre Charakter des Händel'schen und jedes guten Oratoriums gewahrt bleibt, welcher nicht dramatisch ist, sondern episch. Wenn man liest, dass Händel schon in seinen Opern mehr auf breite musikalische Gestaltung, als auf unmittelbare dramatische Wirkung bedacht war, und dass besonders darin ein Hauptgrund lag, warum er von der Oper zum Oratorium überging, so wird man sich nicht verführen lassen, in dem dramatischen Charakter eines Oratoriums einen Hauptvorzug desselben zu sehen. Andererseits habe ich nicht begreifen können, wie der Verfasser jener genannten Einleitung den populären Charakter, den Händel sonst so oft zeige, in den Chören des Belsazar vermisst. Ich finde gerade in dem Vorwiegen der helleren, froheren Stimmungen, welchen die Themen und Melodien überall angepasst sind, ein Moment, welches das gerade Gegentheil mit sich bringt. Man nehme Chöre wie: »Seht wie so schnell Euphrates weicht«, »Ihr schützenden Götter des Landes, blickt her«, »Denn Gott thut nach Gefallen« und nenne andere Händel'sche Chöre, die populärer wären. Der stürmische Beifall des Publikums, welches den Trinkchor sogar da Capo zu hören verlangte, beweist am besten den Ungrund jener Annahme.

Ich unterhalte Sie aber zu lange und sicherlich zu Ihrem Ueberdrusse mit all jenen Reflexionen, da Sie doch auch endlich etwas von der Aufführung hören wollen. Das Werk wurde nach der Originalpartitur, mit Benutzung der Gervinus'schen Uebersetzung, mit einigen angemessenen (?) Kürzungen aufgeführt; Sie sehen, dass man sich hier zum Glück nicht veranlasst sieht, nach Mosel'schen Verballhornungen Händel'sche Werke aufzuführen. Wie Mosel gerade am Belsazar gesündigt hat, ist bekannt und war von dem Verfasser des Festprogramms den Festgenossen klar dargelegt worden. Eine Aenderung, die sich das Aachener Comité aus künstlerischen Gründen erlaubt hatte, werden Sie gerechtfertigt finden. Händel hat nämlich am Schlusse zwei Chöre seiner in Cannons verfassten Anthems verwendet, erstlich den zweiten Chor des neunten, dann den dreistimmigen ersten Chor des ersten Anthems als Schlusschor. Da dieser das grosse Werk kaum würdig abzuschliessen schien, so hat man an dessen Stelle den grossen majestätischen ersten Chor aus jenem neunten Anthem, »Kommt her, lasst uns singen unserm Gott«, gesetzt und darin sicherlich, indem man die Wirkung des Schlusses hob, nicht gegen Händel's Intentionen gehandelt. — Nach den Andeutungen der Partitur hatte Herr Musikdirector Wüllner eine Orgelstimme mit dankenswerthem Fleisse ausgearbeitet; dieselbe wurde von Herrn Breunung aus Köln gespielt. Den wunderbaren Klang der Orgel, sowohl als Begleitung der Recitative, wie als Verstärkung am Schlusse der grossen Chöre, muss man hören, um sich eine Vorstellung davon machen zu können. Die Aufführung seitens des Chores und Orchesters war nach Maassgabe dessen, was ich Ihnen vorher mittheilte, eine in jeder Beziehung erfreuliche und gelungene, es war eine Freude zu sehen, mit welcher Lust und Begeisterung die kräftigen grossen Chöre ausgeführt wurden.

Da das Oratorium fünf Personen hat, so waren alle anwesenden Solisten in demselben beschäftigt; und zwar wurde die Partie des Belsazar (Tenor) von Herrn Gunz, die der Nitokris (Sopran) von Frau Dustmann, die des Cyrus (Alt) von Fräulein v. Edelsberg, die des Gobrias (Bass) von Herrn Hill, und endlich die des Daniel (Alt) von Fräulein Schreck gesungen. Brachten nun alle Genannten in verschiedener Weise Stimmmittel und musikalische Bildung zur Ausführung ihrer Aufgabe mit, so wird man doch, wenn man alles erwägt, was bei Darstellung ernsterer Musik billiger Weise gefordert werden kann, keinen Augenblick anstehen, Fräulein Schreck den Preis des Abends zuzuerkennen; und das wurde auch in Aachen von allen Einsichtigen ohne Frage zugestanden. Das unverändert schöne, volle, kräftige Organ dieser Künstlerin ist bekannt, und man weiss, mit welcher Sicherheit sie dasselbe ebenmässig in seinem ganzen Umfange und mit aller der technischen Fertigkeit, wie sie für die tiefe Altstimme passt, zu behandeln weiss. Aber weit entfernt, das, was ihr Natur und technische Bildung verliehen, als Hauptsache anzusehen und daraus zur Erzielung momentanen Beifalls Capital zu machen, zeigt sie sich gerade darin als ächte, wahre Künstlerin, dass sie Stimme und Kunst nur ihrer höheren Aufgabe dienstbar macht, den Charakter, den sie darzustellen hat, innerlich zu erfassen und der Absicht des Componisten gemäss darzustellen weiss. In die leider nicht grosse Partie des Daniel hatte sie sich mit hingebendem Studium und tiefem Verständniss eingelebt und trug sie mit wahrer Empfindung, ohne jede unkünstlerische auf Beifall berechnete Zuthat, vor; aber gerade diese einfache, dem Ernste der Sache angemessene Vortragsweise wirkte um so tiefer und brachte einen um so lebhafteren Beifall hervor. — Neben Fräulein Schreck war es wohl Herr Hill, der es mit seiner Aufgabe am Meisten ernst nahm; diese war allerdings am ersten Abend sehr eng begrenzt. Auch Herr Hill verfügt über eine in seltener Weise volltönende und dabei umfangreiche Stimme, die nur nach der Tiefe hin an Kraft um ein Geringes abnimmt; auch ihm fehlt es in keiner Weise an sorgfältiger technischer Ausbildung, die verschiedenen Register der Stimme sind im Ganzen wohl ausgeglichen und die Coloratur gelingt ihm mit Sicherheit. Aber auch bei Hill denkt man keineswegs ausschliesslich an Material und Technik, sondern erfreut sich an der Sorgfalt, mit welcher er seine Partien durchdacht hat, an dem richtig empfundenen, der jedesmaligen Stimmung in Tonfärbung und Ausdruck angemessenen Vortrage, kurz an dem künstlerischen Verständnisse. Seine Vorzüge kamen am zweiten Tage noch mehr zur Geltung, daher werde ich ihn später noch einmal zu erwähnen haben. — Ich habe nun über Frau Dustmann zu reden, und fühle mich wirklich in Verlegenheit, eine Sängerin, die auf der Bühne ausserordentlichen Ruf

geniesst und auch in Aachen sehr gefeiert wurde, nicht an erster Stelle genannt zu haben. Ich glaube sagen zu müssen, dass Frau Dustmann's Stimme und Vortrag für das Oratorium nicht ganz geeignet sind, dass ihre Kraft anderswo zu suchen ist. Was ihre Stimme zunächst anbetrifft, so wird niemand des Gefühles sich haben erwehren können, dass dieselbe nicht mehr jenen unmittelbar hervorströmenden Fluss, jene weiche Biegsamkeit, jenen Schmelz und ebenmässigen Wohlklang besitzt, der für die schöne Partie der Nitokris zu wünschen war und den die Sängerin auch wohl einmal besessen haben mag. In der mittleren Lage ist die Stimme immer noch voll und mächtig, wenn man auch mitunter der Hervorbringung derselben eine gewisse Anstrengung anzumerken glaubt; in der Höhe wird sie hingegen nicht selten scharf und ist in dieser Region einer eigentlichen Modulation und fliessenden technischen Behandlung nicht mehr fähig. Vielen Eintrag thut die Sängerin der Wirkung ihrer Stimme übrigens auch durch gewisse Theatermanieren, die im Oratorium doppelt stören. Ich meine zunächst jenes häufige Vibriren und Tremuliren, womit leider von der Bühne aus so viel Erfolg erzielt wird; dann ein zu starkes Beimischen subjectiven Affekts bei einzelnen Worten, als wenn sie dieselben sprechen wollte; beides stört die reine, volle Wirkung des musikalischen Tons, der denn doch das Herrschende sein und bleiben muss. Was nun die Darstellung betrifft, so fehlt es einer Künstlerin wie Frau Dustmann gewiss nicht an der Fähigkeit und Fertigkeit, auch in ernstere Partien einzudringen und sie darzustellen; aber theils erweist sich die Gewohnheit dramatischer Darstellung zu mächtig, um sofort abgestreift werden zu können, theils verfällt die Sängerin nicht selten der Gefahr, den unmittelbaren Beifall als Hauptziel ihres Strebens anzusehen. Wo jene dramatische Weise an ihrem Platze war, soll das verdiente Lob der Künstlerin gezollt werden; dass sie aber viele der Zuhörer am ersten Abende im Ganzen nicht befriedigt hat, so schön sie Einzelnes gesungen hat, dafür durfte ich Ihnen die Gründe nicht verschweigen. — Die grosse Altpartie des Cyrus lag in den Händen der Fräulein v. Edelsberg, einer Sängerin, die schon auf dem vorjährigen Düsseldorfer Feste gesungen hatte. Ich erinnere mich selten eine Stimme von so kraftvollem in der Tiefe wahrhaft metallischem Klange gehört zu haben; Sie hätten gestaunt, von ihr das eingestrichene *C* ansetzen zu hören. Auch fehlt es der Stimme nicht an Biegsamkeit und Ausbildung; nur vermisst man leider im Vortrage der Sängerin alle Wärme, jede Spur von charakteristischer Darstellung, sogar die Aussprache ist mangelhaft und oft unschön. Es ist, wie wenn man ein schön klingendes Instrument hört, welches ohne Seele gespielt wird. Ich kann bei einer so jugendlichen Sängerin die Hoffnung nicht unterdrücken, dass fernere menschliche und künstlerische Entwicklung ihr das Fehlende bringen werden. — Auch Herrn Gunz aus Hannover, der den Belsazar sang, hatten wir im vorigen Jahr gehört und uns an seiner frischen Tenorstimme und der musikalischen Bildung, die sein Gesang zeigte, erfreut. Diese Vorzüge haben wir auch diesmal wieder erkannt, aber gemischt mit Mängeln, deren Grund wir daraus herleiten möchten, dass der Künstler von seinem Publikum verwöhnt zu werden scheint. Ich will Herrn Gunz nicht zu nahe treten und spreche hier auch lediglich ein von vielen Zuhörern geäussertes Urtheil aus; man merkte, wie derselbe sich der Leichtigkeit, womit er seine Aufgabe löste, bewusst war, und diese Sorglosigkeit und scheinbare Nachlässigkeit, mit der die allerdings grossen Schwierigkeiten der Rolle von ihm bewältigt wurden, wenn sie auch den Beifall vieler erlangte, schien doch zu dem Ernste des Oratoriums wenig zu passen. Sie werden sagen, dass ja in dem Charakter des Belsazar Frivolität der Grundzug sei; ganz wohl, und diese stellte Gunz auch in den grossen, mit Coloraturen reich verzierten Arien vortrefflich dar. Aber er wusste die Grenzlinie zwischen dem künstlerisch darzustellenden Leichtsinn und dem Leichtsinn des Künstlers nicht streng einzuhalten, und eine Folge des letzteren war es, wenn er häufig gegen die Intention des Dirigenten das Tempo trieb, und wenn ihm sogar zu Ende des Duetts mit der Königin der Fehler zu frühen Einsetzens passirte, der einzige erheblichere Verstoss an dem Abende. Doch scheint ihn dieser Umstand vorsichtiger gemacht zu haben; auch Gunz hat uns an den beiden andern Abenden mehr befriedigt, als am ersten.

(Schluss folgt.)

Recensionen.

Bearbeitungen S. Bach'scher Werke.

S. B. »Wenn die Könige bauen, haben die Kärrner zu thun«. Das hat wohl in der Tonkunst nie so genau zugetroffen als bei Beethoven, Mozart und Bach, namentlich seitdem des Letzteren Compositionen vollständiger bekannt geworden. Hat die Bachgesellschaft die Herstellung einer auf genauen Erhebungen beruhenden Gesammtausgabe von Bach's Werken übernommen, so beeilen sich jetzt einige Verleger, das bisher nur dem engeren Kreise der Gesellschaft Zugängliche in mancherlei Gestalt und zu höchst billigen Preisen dem grösseren Publikum zu vermitteln, wobei sie dem Vernehmen nach keine schlechten Geschäfte machen. Der Gewinn ist aber auch entschieden auf Seite der Kunst, denn nichts vermag sie mehr zu fördern, als die weiteste Verbreitung ächter und genialer Musik, welche das Publikum aufklärt und dadurch auch wieder auf die Künstler zurückwirkt, die sich nun genöthigt fühlen müssen, ihren Kunstwerken jenen Werth zu geben, der sie vor dem aufgeklärten und hohe Anforderungen stellenden Publikum erst bestehen macht.

Das Mittel jener Verbreitung können ausser der Aufführung nur Bearbeitungen sein, welche den complicirten Bau einer Partitur in die übersichtliche und für den Nichtmusiker ausführbare Form des Clavierauszugs mit Singstimmen oder noch enger zusammengefasster Darstellungsweisen bringen. Etwas künstlerisch Bedenkliches kann hierin nicht liegen, da derartige Arrangements nicht den Anspruch erheben, das Original zu ersetzen oder sich gleichberechtigt neben dasselbe zu stellen, wie es z. B. der Fall wäre, wenn man eine Claviersonate zum Streichquartett oder zur Symphonie umwandeln würde, oder gar ein Clavieraccompagnement in das tonfarbenreiche Orchester übertrüge. Im letzten Fall bringt der Bearbeiter oft sein eigenes Wesen, also ein dem Ursprünglichen fremdes, in die Composition hinein, im ersten Falle vereinfacht er blos aus äusseren Gründen der Nothwendigkeit, um eine engere Skizze zu ermöglichen, die das Interesse und das Studium auf Seite des Publikums zu wecken und zu vermehren geeignet ist. Denkt man nun an die Masse von Opernmusik, die dem Publikum auf diese Weise beigebracht wird, theils durch wirkliche getreue Auszüge, theils potpourriartig aneinander gereiht, oft höchst unkünstlerisch behandelt, weil das nach Empfindung und musikalischer Erfindung Verschiedenartigste bunt durcheinander werfend und mit virtuosem Firlefanz verbrämend — so ist

nicht abzusehen, warum dieser einseitigen Verbreitung des an sich oft leichter wiegenden und durch den Missbrauch der Freiheit der Bearbeitung oft geradezu verderblich Wirkenden, nicht ein Verfahren gegenüber treten sollte, welches das Höchste, was die Musik aufzuweisen hat, ebenfalls, aber in möglichst künstlerischer Strenge, in weitere Kreise verbreitet und auch diesen es möglich macht, Vergleichungen anzustellen zwischen dem Werth einer blos sinnlich gefälligen und dem einer durchaus geistigen Musik, welche, indem sie grössere Anforderungen an den Geniessenden stellt, ihn dadurch zugleich hebt und fördert.

Es liegen uns verschiedene Bearbeitungen S. Bach'scher Werke vor, die wir nun nach Gattungen zur Anzeige bringen:

1. Clavierauszüge mit Text.

Matthäus-Passion. Von J. Stern. netto 1 Thlr.
Weihnachts-Oratorium. Von F. Brissler. n. 1 Thlr.
Hmoll-Messe. Von Hugo Ulrich. n. 1 Thlr.
Magnificat. Von Hugo Ulrich. 15 Ngr.
Johannes-Passion. Von Hugo Ulrich. n. 1 Thlr.
Sämmtliche fünf Werke im Verlage von Peters in Leipzig.

Von den meisten oben verzeichneten Werken gab es bekanntlich schon vor dieser neuen Ausgabe Clavierauszüge, und zwar: von der Matthäuspassion einen von Marx (bei Schlesinger) und einen andern von F. E. Wilsing (Bote und Bock); von der Hmoll-Messe einen von Stern (Bote und Bock); vom Weihnachtsoratorium einen von Wilsing (Bote und Bock); von der Johannespassion einen von C. Hellwig (Trautwein); vom Magnificat einen von R. Franz (Leuckart).

Was nun die neuen Ausgaben von den alten äusserlich unterscheidet, ist erstens der ausserordentlich billige Preis. Der Clavierauszug der Passionsmusik von Marx kostete 7½ Thlr., der neue 1 Thlr. Zweitens das Format. Sie sind sämmtlich in dem handlichen, daher besonders zum Nachlesen bequemeren, dagegen freilich für das Auge und für den Gebrauch zum Accompagniren bei Proben u. s. w. des kleineren Drucks wegen minder angenehmen Octavformat gestochen.

Künstlerisch wichtiger sind die innern Unterschiede. Die meisten älteren Clavierauszüge von Marx, Stern u. s. w. liessen Bach's Bezifferungen gänzlich aus dem Wege. Auf Jemand, der die Partituren nicht kannte, auch nicht wusste, dass Bach und seine Zeitgenossen alle Lücken der Orchesterpartitur durch Orgelspiel ausfüllten, musste es nun einen sonderbaren Eindruck machen, den alten Bach, von dessen harmonischer und contrapunctischer Fülle so viel geredet wurde, stellenweise in einem Gewande auftreten zu sehen, welches eher für einen Bettelmönch passend schien, als für einen Künstler, der den Reichthum der Kirche in Tönen zu offenbaren unternahm. Ja es fehlte nicht an Leuten, welche steif und fest glaubten, solche dünnbeinige zwei- oder gar einstimmige Sätze (man denke an die Cantate »Gottes Zeit«) seien originelle Intentionen Bach's, und die es fast für ein Verbrechen hielten, noch etwas hinzuzufügen. Nun steht aber bei Bach in den Partituren fast überall eine bezifferte Orgelstimme, und wo sie nicht steht, weiss man, dass in den meisten Fällen eine bezifferte Auflagstimme für die Orgel existirt hat, dass es dem Meister nur an Zeit fehlte, dieselbe auch in die Partitur einzutragen, oder dass sie verloren gegangen. Daraus erklärt es sich z. B., dass in der Partitur der Hmoll-Messe selbst in der neuen Ausgabe der Bachgesellschaft bis zu Ende des Gloria Ziffern stehen und von da ab verschwinden. Nun wird doch Niemand glauben wollen, Bach habe den ersten Theil seiner Messe mit, den andern ohne Orgel gedacht!

Die Hauptverbesserung, welche obige neuen Clavierauszüge aufweisen, besteht darin, dass das bequeme Abschreiben solcher leeren Stellen aufgehört hat. Es ist das wohl vor Allem dem energischen Vorgehen von R. Franz zu verdanken, der in seinen Bearbeitungen Bach'scher Arien, Cantaten u. s. w. mit Entschiedenheit sich auf den Standpunkt stellte, welcher eine stete Vollstimmigkeit und feine Ausführung der Details fordert. Leider fehlt uns jede Ueberlieferung und jeder Anhaltspunkt über die Art und Weise, wie Bach die Orgel in Bezug auf das Accompagnement behandelt hat, man weiss nur, dass er darin »Wunderbares geleistet«. Die Folge davon ist ganz naturgemäss die, dass jeder Bearbeiter, je nach seiner Fähigkeit und seinem Geschmack, die Sache anders ausführt. Der eine begnügt sich hie und da eine schüchterne dritte Stimme den zwei vorgeschriebenen hinzuzufügen und verstärkt den Bass durch Oktaven, ein anderer fasst die Ziffern als fortlaufende einfache Harmonie von vier Stimmen, ein Dritter bildet aus den vorliegenden Motiven einen vier- oder gar fünfstimmigen Satz mit contrapunctischen und Nachahmungselementen.

Besonders stark abweichend gestalten sich natürlich Bach'sche Partien, wo der Meister gar nichts überliefert hat, als Melodie und Bass oder gar einen einfachen Bass ohne Melodie und sonstige Stimmen, zuweilen auch ohne Ziffern. Den ersten Fall findet man häufig bei den Einleitungen der Arien. Wohl sind hier genug Anhaltspunkte an der folgenden Melodie des Solosängers gegeben, wie aber, wenn Bach zu demselben Bass zwei Melodien bringt, wie z. B. in der Amoll-Tenor-Arie der Matthäuspassion (»Geduld«)? Der andere Fall liegt im Magnificat oft vor, in welchem Werke die Ziffern überhaupt gänzlich fehlen, einige wenige ausgenommen, die sich wie verirrte Schafe ausnehmen. Hier auf des Meisters Spuren mit Sicherheit zu wandeln, ist eine schwere Aufgabe, und doch muss sie in irgend einer Weise gelöst werden, will man überhaupt das todte Papier lebendig machen. Ein Wunder wird es aber nicht sein, wenn bei solchen Partien meist die fremde Hand zu spüren ist. Man vergleiche das Bass-Solo in A-dur im Magnificat nach den Bearbeitungen von Franz und Ulrich. Nach vielen Versuchen, die Sache instrumental zu behandeln, wird man zuletzt doch wohl zu der Annahme gedrängt, eine orgelmässige, also in gebundenen Harmonien gestaltete Begleitung müsste das Richtigste sein. Das Verlangen nach einem ruhigen vermittelnden Element macht sich für unser Gefühl geltend.

Bei den Clavierauszügen Bach'scher Gesangwerke giebt es noch eine andere eigenthümliche Schwierigkeit. Man sollte meinen, bei dem Zusammenfassen einer instrumentalen Begleitung müsste es ziemlich leicht zu entscheiden sein, was Hauptsache, was Nebensache sei. Das ist aber bei Bach wegen seiner besonderen Art zu instrumentiren nicht der Fall. Das Bach'sche Orchester unterscheidet sich von dem unseren wesentlich durch ein anderes numerisches Verhältniss der Stimmen unter einander, wie auch durch eine andere Auffassung der Klangfarben. Bei uns ist man an eine starke Besetzung der Streichinstrumente gewöhnt, welche gleichsam den Vordergrund bilden, wogegen dann die Holzblaseinstrumente als ein zarterer Hintergrund erscheinen. Dass zu Bach's Zeiten, oder vielmehr in der Kirche, für die er seine Kirchenmusik schrieb, ein solches Verhältniss nicht stattfand, geht schon hervor aus Bach's Art, die Violinen zeitweise unterzuordnen, und Oboen oder Flöten durch ein ganzes Stück oder an gewissen Stellen

dominiren zu lassen.*) Wer nun z. B. Bach's Violinen im heutigen Sinne und nach der Wirkung, die wir bei den Aufführungen faktisch vernehmen, auffasst und wiederzugeben sucht, der wird anders arrangiren, als der, welcher blos partiturmässig übereinander schreibt, was die Partitur giebt, oder der bestrebt ist, eine Hauptmelodie rein und deutlich durchklingen zu machen.

Die oben mit Absicht einmal zu allgemeinerer Kenntniss gebrachten Schwierigkeiten bei Abfassung von Clavierauszügen Bach'scher Werke sind von den genannten Künstlern in mehr oder minder gelungener Weise zu besiegen gesucht worden, und es wird dem Leser nicht schwer fallen, die Verfasser selbst zu controliren, wozu uns weder Raum genug gegeben ist, noch auch eine innere Nöthigung vorliegt. Wir wollen höchstens bemerken, dass Stern am zuversichtlichsten vorgeht, was von einem Dirigenten wohl auch erwartet werden kann, der durch vielfaches Hören und Einstudiren der Passionsmusik sich nach allen hier einschlagenden Seiten eine klare Meinung gebildet hat. Auch Brissler giebt ein hinreichend gefülltes und verständig angeordnetes Arrangement des Weihnachtsoratoriums; während Hugo Ulrich in der H moll-Messe und der Johannes-Passion noch ziemlich ängstlich erscheint, häufig leer setzt und das wenige Beigesetzte durch kleineren Druck sorgfältig von Bach's Noten unterscheidet. Im Magnificat bezeigt auch er mehr Muth, dagegen aber mitunter mindere Geschicklichkeit des Satzes. Quinten z. B., wie sie zwischen Aussenstimmen Seite 24 im letzten System vorkommen, dürften einem Bearbeiter S. Bach's nicht passiren.

Wir haben noch einmal des rein praktischen Gesichtspunkts zu gedenken, der bei der Anlage eines Clavierauszugs in Betracht kommt. Es fragt sich, ob man denselben hauptsächlich zum Accompagnement bei Proben oder gar Aufführungen dienlich gestalten, oder ihn besonders bequem zum Nach- und Mitlesen machen, oder die höhere Absicht erreichen will, den Bach'schen Geist tiefer als gewöhnlich gefasst und von einer bestimmten Seite beleuchtet erscheinen zu lassen. Endlich aber, ob man etwa alles das zugleich anstrebt. Wie uns scheint, haben einige Bearbeiter der Peters'schen Ausgabe sich hierüber nicht ganz klar gemacht. Format und Druck lassen dieselbe am meisten zum Lesen geeignet erscheinen, weniger zum Gebrauch bei Proben und Aufführungen ohne Orchester oder für Dilettanten zum Spiel. Dann bedurfte es aber der vielfachen Bassverdoppelungen nicht, die das Spiel mancher Stücke unnöthig erschweren, aber allerdings nothwendig sind, sobald das Clavier einen starken Chor unterstützen und halten soll. — Eine so feine und selbständige, aber auch allerdings mehr subjective Ausarbeitung, wie sie Robert Franz gegeben, findet sich in dieser Ausgabe nicht; dagegen wird freilich für das grössere Publikum das im Allgemeinen einfachere Gewand und die leichtere Ausführbarkeit anziehend wirken, — auch sind ja die obigen Werke, das Magnificat ausgenommen,**) in ihrer ganzen Ausdehnung von Franz gar nicht bearbeitet.

*) Es ist das ein Punkt, der dem Beobachter der rein musikalisch-akustischen Wirkung Bach'scher Gesangmusik mit Instrumentalbegleitung häufig auffällt und ihm den Wunsch aufdrängt, es möchten gewisse Partien derselben dem heutigen Orchester gemäss neu instrumentirt werden. Die entgegenstehende Meinung, welche ein starres Festhalten am Geschriebenen verlangt, kann einfach durch die anzuführende Unmöglichkeit beseitigt werden, zu Bach's Instrumenten und zu seiner Orchesterbesetzung zurückzukehren.

**) Wir bemerken hier noch, dass S. Bach's Magnificat in der Bearbeitung von R. Franz bei Leuckart nunmehr auch in einer billigen Handausgabe (à 15 Ngr.) erschienen ist.

Möchten denn Alle, die den Trieb in sich fühlen dem Meister näher zu treten und auch die minder bekannten Werke, wie z. B. die Johannes-Passion, kennen zu lernen, die hier gebotene Gelegenheit benutzen, und ein ernstliches Studium an dieselben wenden.

2. Für Clavier allein.

Passionsmusik nach dem Evangelium Matthäus. Für Pianoforte allein mit Beifügung der Texteswerte von S. Bagge. Leipzig, Breitkopf und Härtel. Pr. 1 Thlr. 15 Ngr. netto.

Es kann sich hier natürlich nicht um eine Beurtheilung dieser Bearbeitung, die den Referenten selbst zum Autor hat, handeln. Was an dieser Stelle gesagt werden darf, beschränkt sich auf die Darlegung einiger Gesichtspunkte, von welchen aus sie unternommen wurde.*)

Der Zweck dieses, unseres Wissens auf dem Gebiet des Oratoriums zum ersten Mal versuchten Verfahrens besteht darin, über das Nachlesen und Studium hinaus zum wirklichen häuslichen Genuss eines oratorischen Werkes zu führen. Der gute Partiturleser oder -Spieler braucht keinen Clavierauszug, und zwar weder mit, noch ohne Singstimmen. Es müsste denn sein, dass ihm die Partitur aus localen oder pecuniären Gründen unerreichbar sei. Der blos clavierspielende Musikfreund dagegen kann wohl einen Clavierauszug zum bequemen Nachlesen benutzen, allein wo er nicht gleichzeitig hört, wird ihm die Masse der übereinanderstehenden Noten, der Reichthum eines Bach'schen Werks nicht in voller Wirkung entgegentreten. Gleichwohl scheint es erwünscht, dass auch dieses grössere Publikum, dem an manchen Orten Deutschlands einmal im Jahr, an andern seltener, an wieder anderen gar keine Gelegenheit geboten ist, ein Werk wie S. Bach's Matthäuspassion zu hören, näher zu dem Meister herantrete, und dieses scheint besonders durch eine Bearbeitung ermöglicht zu werden, welche das Werk so zusammenfasst, dass es ohne Mitwirkung Anderer oder gar Vieler direct ausgeführt werden kann, und wobei zu tieferem Verständniss der Text daneben gestellt ist, wenigstens soweit als nöthig, um den geistigen Ausdruck der Motive auffassen zu können.

Das Mittel zu diesem Zweck konnte aus Gründen, die der Bearbeiter im Arrangement selbst in einem kurzen Vorworte angedeutet hat, nur eine zweihändige Bearbeitung sein, wobei allerdings Manches an begleitendem Figurenwerk geopfert wird, was aber auch bei einer vierhändigen Bearbeitung nicht selten hätte in Wegfall kommen müssen und höchstens in einer Bearbeitung für zwei Pianoforte (die aber immer etwas Unpraktisches hat) durchgeführt werden könnte.

Derjenige Reichthum an Polyphonie, der einen Theil Bach'scher Kunst ausmacht, ist nun allerdings in einem solchen Arrangement weder niederzulegen, noch aus ihm zu geniessen. Dagegen erscheint der andere und wie wir glauben grössere und wichtigere Theil: der melodische Ausdruck in den Hauptmotiven und deren Verarbeitung, die Fülle der Modulation, der Eindruck ganzer Musikstücke, soweit derselbe auf der Folge und Anordnung von Motiven, Tonarten u. s. w. beruht, keineswegs angetastet, vielmehr dürfte gerade durch die nun ermöglichte nähere Beschäftigung mit der Sache und unmittelbar sinnliche Wirkung das Werk Manchem eröffnet werden, der aus Mangel an Gelegenheit näheren Eindringens vor dem-

*) Wir berufen uns hier zugleich auf den Gebrauch in gelehrten Zeitungen, wo es sogar Regel ist, dass die Verfasser von wissenschaftlichen Werken, wenn sie Mitarbeiter an der Zeitung sind, ihre Werke selbst zur Anzeige bringen.

selben als einem mit sieben Siegeln verschlossenen stehen blieb.

Inwiefern obige Gesichtspunkte richtig und die Ausführung gelungen oder verfehlt zu nennen seien, das zu beurtheilen ist, wie gesagt, die Sache Anderer. Vielleicht ist uns wenigstens darauf hinzuweisen erlaubt, dass einige namhafte Schriftsteller in Wien und Berlin sich zu Gunsten unserer Arbeit ausgesprochen haben. Gegnerische oder überhaupt andere Referate, deren wir hier Erwähnung thun müssten, sind uns bis heute nicht bekannt geworden.

(Schluss folgt.)

Berichte.

Bremen. ~ Ein Rückblick auf die nunmehr als abgeschlossen zu betrachtende Saison dieses Winters führt uns ein erfreuliches Bild regen Lebens und eifrigen Strebens vor Augen. Eine wohlthuende Frische macht sich überall geltend. Wir befinden uns noch im Frühling, wo Alles keimt und sprosst und wo dem Menschen, welcher Sinn für das Schöne hat, Gelegenheit geboten ist, sich an dem Wachsen und Gedeihen, welches der Vollendung entgegenführt, zu erfreuen. Uebersättigung und deren Begleiterin Apathie, sowie unseliger Parteigeist sind hier noch fremd; mögen sie es immer bleiben. Die verschiedenen Musikgattungen: Orchester- und Kammermusik, Oratorien und andere Choraufführungen, Solospiel und Gesang waren würdig, zum Theil sogar durch Leistungen ersten Ranges vertreten. Ueber das Meiste haben wir bereits Gelegenheit genommen zu berichten, doch auch die letzte Zeit hat manches Bemerkenswerthe gebracht. Von Seiten der Privatconcerte wurde die Musik zu Shakespeare's Sommernachtstraum von Mendelssohn zum ersten Male vollständig, mit verbindendem Text, gebracht. Die Ausführung der Ouvertüre liess deutlich erkennen, dass unser Orchester im Fortschritt begriffen ist. Die schnellen Figuren der Elfenmusik haben, im Vergleich zu früheren Aufführungen, an Durchsichtigkeit gewonnen, auch ging das rasche Eintreten der verschiedenen, besonders der Blasinstrumente, leichter, natürlicher und ohne Hast von statten. Dagegen hätten wir in den Streichinstrumenten noch mehr Zierlichkeit, besonders ein noch zarteres Pianissimo gewünscht. Wir berühren hier im Allgemeinen eine schwache Seite unseres Orchesters, welches wuchtige, schwungvolle Sätze vortrefflich wiederzugeben weiss, jedoch bei feingegliederten Musikstücken, welche eine duftige, bis ins Kleinste ausgearbeitete Ausführung verlangen, leicht zu wünschen übrig lässt. Deshalb betrachten wir die Ouvertüre zum Sommernachtstraum geradezu als Probirstein, eine vorzügliche Ausführung derselben als den schönsten Erfolg, welchen wir vorläufig unserem Orchester wünschen können. Das Uebrige wurde recht gut wiedergegeben. Das Solo wurde von Frau Concertmeister Engel aus Oldenburg gesungen, der verbindende Text von Herrn Rösicke (vom hiesigen Theater) gesprochen. Eine Symphonie (D-dur) unseres Herrn Musikdirectors, Herrn Carl Reinthaler, welche vor einigen Jahren als Novität auftrat, erlebte ebenfalls in dieser Zeit eine Wiederholung. Dieselbe ist vortrefflich gearbeitet und enthält schöne Klangeffekte. In Hinsicht auf Erfindung ist das Andante wohl der bedeutendste Satz. Eine Ouvertüre von Georg Vierling, zu Maria Stuart (auch vor einigen Jahren zum ersten Male gehört), wurde diesmal recht freundlich aufgenommen. Die etwas zukünftlerische Tonmalerei gegen Ende derselben ist wenigstens nicht unschön. Das Solospiel war vertreten durch die Herren Wilhelm Treiber aus Graz, August Wilhelmj aus Wiesbaden, Louis Lübeck aus Leipzig und (laut Programm) der zwölfjährigen Mary Krebs aus Dresden. Herr Treiber ist, was Technik betrifft, unter die tüchtigsten Clavierspieler zu zählen. Das Concertstück von Weber spielte derselbe mit bedeutender Bravour, jedoch die Allegrosätze übertrieben schnell, wodurch das virtuose Element zu sehr in den Vordergrund trat. Das Rondo in Es-dur von Mendelssohn, welches nicht leicht zu schnell zu nehmen ist, kam dagegen vollkommen zur Geltung. Herr Wilhelmj ist als ausgezeichneter Geiger schon bekannt. Derselbe spielte das Concert in Fis-moll von Ernst und die Chaconne von Bach. Beides waren vorzügliche Leistungen. Herr Lübeck spielte: Concert für Violoncell von Servais und Recitativ und Adagio von J. H. Lübeck und zeigte sich als tüchtigen Virtuosen auf seinem Instrument. Die kleine Mary Krebs leistet für ihr Alter ganz Ausserordentliches, was Technik und Ausdauer betrifft. Bringen die kommenden Jahre die nöthige geistige Entwicklung, so ist hier Bedeutendes zu erwarten. Die Vertretung des Sologesanges liess zum Theil etwas zu wünschen übrig. Die königl. sächs. Hofopernsängerin Frl. Anna Reiss sang: Scene und Arie aus »Faust« von Spohr, Arie aus der Oper »La gazza ladra« von Rossini und zwei Lieder (von Schubert und Mozart) mit nur mässigem Erfolge. Fräulein Elisabeth Metzdorff aus Petersburg trug zwei Lieder (von Fr. Schubert und A. Rubinstein) sehr gut und charakteristisch vor, hatte sich jedoch bei der Wahl der vorhergegangenen Arien aus »Faust und Margarethe« von Gounod und Concertarie von Mendelssohn entschieden vergriffen. Die erstere passt nicht für das Concert und die zweite nicht für Frl. Metzdorff, welche im Besitz einer zwar angenehm klingenden, aber nur kleinen Stimme ist und fast ganz ohne Leidenschaft singt. — Das letzte Concert bot dagegen den Genuss, Herrn Julius Stockhausen zu hören. Wir haben hier wohl nur zu bemerken, dass Hr. Stockhausen vortrefflich bei Stimme war. Er sang: Arie aus »Ezio« von Händel, Ballade des Harfners von Schumann und zwei schottische Lieder von Beethoven.

Das letzte Symphonieconcert erhielt eine besondere Anziehungskraft durch die Mitwirkung der Bremer Liedertafel. Der Concertsaal war in Folge dessen überfüllt. Es wurde unter Anderm Hymne an Bacchus aus »Antigone« von Sophokles für Soli und Doppelchor mit Orchesterbegleitung von Mendelssohn, sowie dessen berühmte Composition der Schiller'schen Dichtung »An die Künstler« mit vielem Schwung und richtigem Verständniss wiedergegeben.

In einer Soirée des Gesangvereins, unter Leitung des Herrn Engel, wurde die »Loreley« von Hiller zu Gehör gebracht. Die Chöre waren gut einstudirt und wurden dem entsprechend ausgeführt. Die Partie der Loreley befand sich in den Händen einer Frl. von Rigéno aus Hannover. Dieselbe ist Anfängerin und hat jedenfalls noch viel zu lernen, bis sie einer solchen Aufgabe gewachsen ist. Das Tripelconcert von Beethoven wurde von den Herren Engel (Pianoforte), Jakobsohn (Violine) und Weingardt (Cello) sehr gut vorgetragen und fand vielen Beifall. Herr Jakobsohn spielte an diesem Abend auch die Gesangscene von Spohr mit Erfolg.

Ein neues Clavier-Quintett (Es-dur) von Th. Hentschel (Capellmeister am Theater) kam in der letzten Soirée des Quartetts Jakobsohn zu Gehör und gefiel. Abgesehen von der zu grossen Ausgedehntheit, die nicht immer mit dem Gehalte der Motive im richtigen Verhältniss steht, bringt dasselbe viel Schönes.

Nachrichten.

Der erste Band von L. Nohl's »Beethoven's Leben« ist bei H. Markgraf in Wien erschienen. Er enthält Beethoven's Jugend 1770—1792. Der zweite Band »Beethoven's Mannesalter 1793—1814« soll im Laufe dieses Jahres fertig werden, dann soll folgen »Beethoven's letzte Jahre 1815—1827« und zum Schluss »Beethoven's Werke«. Das Ganze

scheint also auf 4 Bände angelegt zu sein; da der erste schon 442 Seiten enthält, so dürfte das Werk ziemlich umfangreich werden. Die Absonderung des »Lebens« von den »Werken« will uns nicht recht einleuchten; davon abgesehen, scheint aber der vorliegende 1. Band, soviel wir nach oberflächlicher Durchsicht entnehmen können, lesenswerther, interessanter und besser geschrieben, als man nach den früheren Werken des Verfassers zu erwarten berechtigt war. Er enthält neue und wie es scheint glaubwürdige Mittheilungen über die bisher noch ziemlich unaufgehellte Jugend des Meisters und über die socialen Verhältnisse und Umstände, die auf Beethoven einwirkten. Der Band enthält drei »Bücher«; das erste, überschrieben »Träumen 1770—84«, hat sechs Capitel mit folgenden Titeln: Niederrheinland, *Ancien régime*, Maximilian Friedrich, Familie und Lehrer, Schule und Bildung, Literatur und Theater. Das zweite Buch »Dämmerung 1784—87« bringt 4 Capitel: Maximilian Franz, Die Musik in Oesterreich, Der Besuch in Wien, Bei Mozart. Das dritte Buch »Erwachen 1787—92« enthält 5 Capitel: Lectionen, Die Schule des Componisten, Exercitien, Revolution, Nach Wien. Den Schluss bilden »Quellen, Zeugnisse und Anmerkungen«. Wir kommen natürlich ausführlich auf diese neue Biographie zurück.

Mozart's »Don Juan« soll kürzlich in Madrid zum ersten Mal gegeben worden sein. Diese Notiz geht durch alle Zeitungen; und scheint es kaum denkbar, dass diese Oper nicht schon früher einmal den spanischen Boden betreten haben sollte, so müssen wir es doch glauben, da auch Jahn nichts davon mittheilt, der sonst im 4. Bande seines »Mozart« alle Orte im Ausland namhaft macht, wohin der Don Juan gedrungen. — Uebrigens scheinen die Spanier dieser Meisteroper wenig Geschmack abgewonnen zu haben, worüber man sich freilich trösten kann.

Die Niederrh. M.-Ztg. brachte in Nr. 20 aus Oldenburg die erfreuliche Nachricht, dass Hofcapellmeister Dietrich im letzten Concert der Saison wieder persönlich dirigirt hat und zwar mit voller Frische und Sicherheit der früheren Jahre (Herr Dietrich war bekanntlich bedenklich erkrankt). In demselben Concert kam u. A. auch Reinthaler's Ddur-Symphonie mit lebhaftem Beifall zur Aufführung.

Einer Notiz der *Gazette musicale de Paris* zufolge autorisirt das in Berlin geöffnete Testament Meyerbeer's zur Aufführung und Veröffentlichung der »Afrikanerin«, wobei blos gewisse künstlerische Bedingungen aufgestellt sein sollen. — Ein Trauermarsch zum Gedächtniss Meyerbeer's von H. Litolff wird demnächst in Paris erscheinen.

Dem früh verstorbenen Componisten Norbert Burgmüller, aus dessen Nachlass in der verflossenen Saison in Leipzig ein Quartett und eine Ouvertüre aufgeführt wurden und bei Kistner ebendaselbst erschienen sind, wurde in Düsseldorf, wo er starb, ein Grabdenkmal gesetzt und am 29. Mai enthüllt.

Der kgl. preussische Hof-Orgelbaumeister Karl Buckow aus Hirschberg in Schlesien, zuletzt k. k. österr. Hof-Orgelbaumeister, ist am 16. Mai in Komorn, wo er eben in der St. Andreaskirche sein 54. Werk aufzustellen im Begriff war, gestorben. Oesterreich verliert an diesem Manne vielleicht seinen einzigen namhaften Orgelbauer, dem besonders Wien in den letzten Jahren zwei schöne Werke verdankt, die geeignet sind, den erbärmlichen Zustand des dortigen Orgelbauwesens durch gutes Beispiel zu bessern. Diese Zeitung hat übrigens in ihrer ersten Folge Aufsätze von ihm über Orgelbau gebracht, aus welchen die wissenschaftliche Bildung des zu frühe Verstorbenen klar hervorgeht.

Leipzig. Dr. Grunert ist von seiner Bewerbung um die Direction des Leipziger Stadttheaters definitiv zurückgetreten. Dem Vernehmen nach ist nun Herr von Witte ernannt worden.

Briefkasten der Redaction.

F. in *T.* Die C. V. haben uns ganz wohl gefallen. — *M.* in *B.* Die Nummern der Zeitung sind sämmtlich und regelmässig auf dem von Ihnen selbst bezeichneten Wege an Sie abgegangen. — *D.* in *B.* Mit Dank erhalten. Auch der Artikel über B. ist angekommen und wird nächstens benutzt. — *B.* in *X.* Wir können unmöglich uns in dieser Angelegenheit noch weiter engagiren. Wählen Sie dazu Localblätter. — *S.* in *A.* Mit Dank erhalten. Ihre Bemühungen um den ersten scheinen uns fast übertrieben. — *K.* in *G.* Erhalten. Antwort nächstens.

ANZEIGER.

Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Allgemeine
Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Selmar Bagge.

Leipzig, 8. Juni 1864. **Nr. 23.** Neue Folge. II. Jahrgang.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.
Preis: Jährlich 5 Thlr. 10 Ngr. Vierteljährliche Pränumeration 1 Thlr. 10 Ngr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzelle oder deren Raum 2 Ngr.
Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Das 41. niederrheinische Musikfest

zu Aachen gefeiert am 15., 16. und 17. Mai 1864.

(Aus einem Briefe eines rheinischen Musikfreundes.)

(Schluss.)

Da der Belsazar an Umfang sicherlich zu den grössten Händel'schen Oratorien gehört, so werden Sie mit Verwunderung gelesen haben, dass demselben noch ein grosses Instrumentalwerk, die neue Orchestersuite in E-moll von Lachner, vorhergehen sollte. Ganz abgesehen von dem Werthe der Composition selbst glaube ich dieses Arrangement aus zwei Gründen als einen Fehlgriff bezeichnen zu sollen; einmal durfte die unbefangene Stimmung des Publikums, welches ein grosses Oratorienwerk geniessen und würdigen sollte, nicht durch ein vorhergehendes längeres Werk geschwächt und zerstreut werden, und dann musste man bedenken, dass die meisten Zuhörer noch zwei Concerte und vielleicht die Proben zu denselben hören wollten, und um die dazu nöthige Frische zu behalten, nicht schon am ersten Tage mit dieser Masse von Musik — von 6 bis 11 dauerte das Concert — beschwert werden mussten. Das Werk selbst war ohne Zweifel dem anfänglich zur Leitung berufenen Componisten zu Ehren gewählt worden. So interessant es nun sein mag, vorzügliche Dirigenten auch als productive Künstler kennen zu lernen, so kann doch gefragt werden, ob gerade die Musikfeste dazu da sind, neue Werke lebender Componisten, über die das Urtheil sich erst bilden soll, in die musikalische Welt einzuführen. Warum hört man auf Musikfesten niemals Mozart'sche Symphonien? warum nicht, wenn man der Neuzeit eine Vertretung geben will, Mendelssohn'sche, Schumann'sche, Gade'sche? Gerade die letzteren, an feinen Instrumentalcombinationen so reichen Werke verdienten es sehr, bei solchen Gelegenheiten einmal in ihrem Glanze erscheinen zu können. — Ueber die Lachner'sche Suite selbst, die Sie ja schon in Nr. 3 d. J. besprochen haben, sage ich Ihnen in Kürze meine Meinung. Fliessende Erfindung, saubere, geschickte Arbeit, feine, von vieler Erfahrung zeugende Instrumentation; aber keine Wärme, kein einheitlicher Styl, keine künstlerische Individualität. Der Name Suite erweckt bei vielen die Vorstellung ehrwürdigen alten Styls und strenger Formen; aber ich glaube auch Sie werden in dem Hervorziehen dieser alten Form, wenn man die Suite als Ganzes eine Form nennen will, nicht gerade einen Beweis grosser Productivität unserer Zeit erblicken. Ich wenigstens gebe zehn solcher Suiten für eine ordentliche Symphonie.

Es ist Zeit, vom zweiten Concerte zu reden. In glänzender Weise wurde dasselbe eröffnet durch Mozart's herrlich leuchtende Ouvertüre zur Zauberflöte, welche unter Rietz' Direction von dem vortrefflichen Orchester mit Feuer und trotz des raschen Tempos mit wunderbarer Präcision und Klarheit ausgeführt wurde. Dann bestieg Herr Wüllner das Dirigentenpult und Alles bereitete sich auf Bach's Magnificat. Ich weiss, dass Sie hauptsächlich um dieser Nummer willen bedauert haben, das Fest nicht besuchen zu können, und Sie mochten wohl Recht haben, denn ein so einziges Werk von solchen Kräften und in solcher wenigstens annähernden Vollkommenheit darstellen zu hören, ist ein erhebender Genuss, der einen auf lange hin für manches weniger Erfreuliche entschädigen kann. Das Magnificat ist erst seit einem Jahre gleichsam wieder erstanden und es war um so verdienstlicher vom Aachener Comité, dasselbe bei dieser Gelegenheit aufs Programm zu setzen. Von Bach zweimal niedergeschrieben, einmal in Es-dur in erstem Entwurfe, dann genau und sorgfältig überarbeitet in D-dur, war es bisher nur in einer nach jenem Entwurfe gedruckten Ausgabe bekannt gewesen, bis im vorigen Jahre die Bachgesellschaft das fertige Werk zum ersten Male veröffentlichte; und sofort macht das herrliche Werk die Runde und erhebt und begeistert allenthalben. Was ist es denn, was ihm diese grosse eindringliche Kraft verleiht? Alles, was wir sonst an dem alten Meister bewundern, tritt uns auch in diesem Werke auf das Vollendetste entgegen; die wunderbare, oft ans Unglaubliche grenzende Kunst der Polyphonie, die tiefe Versenkung in die Stimmung und die einzelnen Worte des Textes, die Fähigkeit, derselben in jeder Richtung, von der sanften Klage und froher Lust bis zum mächtigsten und erschütterndsten Preise Gottes den gemässen Ausdruck zu geben, neben dieser Mannigfaltigkeit des Ausdrucks die wunderbare melodische Schönheit und der Reichthum thematischer Erfindung — zu allen diesen, jedem Verehrer Bach's bekannten Vorzügen kommt hier noch eine bei ihm sonst nicht häufige Knappheit und Rundung der einzelnen Stücke, und es will einem so vorkommen, als wäre bei der Beschränkung der Ausdehnung der Ausdruck um so intensiver, vertiefter; indem sich die Sätze rasch folgen und scharf von einander abtrennen, scheint der Meister die individuelle Bestimmtheit der einzelnen durch kürzere Gestaltung der Melodie und andere Mittel um so deutlicher

und erkennbarer bewirkt zu haben. Daher auch der Eindruck grosser Mannigfaltigkeit, bei welcher aber durch den raschen Verlauf, durch den durchgehend mit kleinen Unterbrechungen festlich frohen Zug, durch die Wiederholung des ersten Chores am Schlusse der einheitliche Charakter, der des Lobgesangs, aufs Schönste gewahrt bleibt. Soll ich Sie noch an das Einzelne erinnern? gewiss ist Ihnen das ganze Werk so gegenwärtig, dass es nur eines Wortes bedarf, um Sie mitten in die Freude der Aufführung hineinzuversetzen. Auch noch in der Rückerinnerung entzückt der erste Chor »*Magnificat anima mea Dominum*«, mit seinen jubilirenden Themen, der glänzenden Pracht des Orchesters, dem wunderbaren Gewebe der einzelnen Stimmen. Dieser, sowie die späteren Chöre wurden mit der grössten Präcision und mit sichtlichem Eifer gesungen und ihr Gelingen macht bei ihrer grossen Schwierigkeit Herrn Wüllner alle Ehre. Uebrigens war gerade im Magnificat die verhältnissmässige Schwäche der weiblichen Stimmen und das Ueberwiegen des Tenors sehr fühlbar. Dem prächtigen ersten Chor folgt die freundliche, innige Sopranarie »*et exaltavit*«, von Frl. von Edelsberg klangvoll, correct, kalt vorgetragen. Einen tiefer, unruhiger bewegten Ton der Erwartung schlägt die folgende Sopranarie »*quia respexit*« (H-moll) an, wenngleich ich weit entfernt bin, der mystischen Auffassung dieser Arie und des folgenden Chores beizupflichten, welche von dem Verfasser des Festprogramms nach Robert Franz' Schriftchen über das Werk dem Publikum mitgetheilt wurde. Diese Arie wurde von Frau Dustmann mit anerkennenswerther Maasshaltung vorgetragen. Ein Wunderwerk contrapunctischer Kunst und gewaltigen Ausdrucks ist der folgende Chor über die Worte *omnes generationes*; ich entsinne mich keines Chors von dieser hinreissenden Lebendigkeit in den mir bekannten Bach'schen Werken. Wie übrigens diejenigen, welche in der völligen Uebereinstimmung des Wortsinnes und des Musikausdrucks die alleinige Aufgabe der Musik sehen, es rechtfertigen wollen, dass diese Worte vom Chore gesungen werden, das wäre ich gespannt zu hören. Ein einfaches, kurzes Bass-Solo drückt den Dank für die göttliche Gnadenbezeugung aus, »*quia fecit mihi magna*«; hier ist in der Partitur nur der Continuo als Begleitung angegeben und daher dem neueren Bearbeiter, oder zunächst dem, der die Orgelpartie ausführt, weiter Spielraum gelassen. Ich muss hier nachholen, was ich schon zu Anfang hätte sagen können, dass für die Orgelbegleitung sowohl, wie für die Vervollständigung der Partitur die Arbeiten benutzt worden sind, durch welche sich neuerdings Robert Franz um das Magnificat verdient gemacht hat; ohne dass man sich natürlich ganz an seine Behandlung gebunden hätte, da ja, wie Sie auch wohl zugeben, seinen Bearbeitungen Bach's, bei aller Anerkennung seines Geschickes und seines feinen Gehörs, doch manches Subjective beigemischt ist. In jenem Bass-Solo erwies sich die Bearbeitung Franz' wohlklingend und dem Ausdrucke angemessen; an andern Stellen habe ich aus einer, allerdings nur flüchtigen, Vergleichung mit der bei Peters erschienenen Bearbeitung von Hugo Ulrich die Ueberzeugung zu gewinnen geglaubt, dass diese mit grösserer Zurückhaltung und daher sorgfältigerer Wahrung von Bach's Intentionen gearbeitet sei, wiewohl vielleicht nicht ganz mit dem Geschick wie die Franz'sche.*) Ueber die Orchesterbearbeitung Franz' kann ich leider nichts sagen, da es mir an Gelegenheit fehlte dieselbe einzusehen, und ich mich auf mein Gehör, besonders in der Rückerinnerung, nicht ganz verlassen möchte. Ob und warum eine solche Orchesterbearbeitung nöthig und berechtigt, und ob sie von Franz mit der nöthigen Maasshaltung ausgeführt sei, das wird ja ohnehin in Ihrer Zeitung wohl noch besprochen werden, so dass ich um so ruhiger darüber weggehe. — Jenem Bass-Solo folgt ein Duett für Alt und Tenor, »*et misericordia ejus*«, von unbeschreiblich mildem, weichem Ausdrucke, durch Fräulein Schreck und Herrn Gunz schön vorgetragen; nur hätte der Letztere weniger dominiren müssen. Wieder folgt ein majestätischer Chor »*fecit potentiam*«, hervorragend durch das weit sich ausdehnende Hauptthema, durch das ausdrucksvolle Hervorheben des »*dispersit*«, dann besonders durch den erschütternden Contrast in den Worten »*mente cordis sui*«. Nach Franz würde man, um die Bedeutung dieses letzten Stückchens zu retten, annehmen müssen, dass der alte Bach hier mit seinem Latein zu Ende gewesen. Nun — Bach der Musiker wird uns darum nicht tiefer stehen. Eine prächtige, charakteristische Arie ist die folgende, »*deposuit potentes*«; Sie erinnern sich gewiss der feinen Malerei in den Worten *deposuit* und *exaltavit*. Herr Gunz sang dieselbe natürlich mit grosser Kunst, und auch mit mehr Haltung, als am vorherigen Abende; doch wird es noch vielen Studiums für ihn bedürfen, um dem hohen Ernste Bach'scher Musik gerecht zu werden. Wie Bach gesungen werden muss, konnten die übrigen Solisten an der Weise lernen, wie Fräulein Schreck die folgende Arie »*esurientes implevit*« vortrug. Zum Gelingen dieser Arie trug ausserdem das geschmackvolle Spiel der beiden Flötisten wesentlich bei. Das folgende Terzett für drei Frauenstimmen (»*suscepit Israel*«) ist wohl die Perle des ganzen Werkes; unsagbar ist die harmonische Klangwirkung, die Verschlingung der weichen Achtelfiguren in den Stimmen, und namentlich der Eindruck, welchen der über dem Stimmengewebe erklingende, von den Oboen gespielte *cantus firmus* macht. Uebrigens drang die Oboenstimme nicht stark und vernehmlich genug durch, was vielleicht eine Folge der zu starken Franz'schen Instrumentirung war. Es folgen nun die grossen Schlusschöre; erstlich die 5stimmige Fuge über das *sicut locutus est*, dann das *gloria patri* etc. mit seinen mächtig treibenden, in den Stimmen nacheinander einsetzenden Triolenfiguren, die sich schliesslich in den drei kräftigen Rufen vereinigen. Dass übrigens diese Triolengänge nicht mit voller Deutlichkeit in allen Stimmen gehört wurden, war wiederum ein Beweis des nicht völlig gleichen Stimmenverhältnisses. Den Schlusschor bildet das *sicut erat* auf die Melodie des Eingangschors. Das ganze Werk wurde vom Publikum mit Interesse verfolgt und nicht ohne Würdigung von dem grössten Theile desselben aufgenommen; Chöre sowohl wie Soli wurden von lebhaftem Beifalle begleitet, der, wie man wohl erkannte, bei Vielen auch ein Verstehen des Werkes selbst bekundete. Ein sofortiges Durchschlagen bei allen Hörern wird man kaum haben erwarten können; das Interesse, welches gezeigt wurde, das Streben, welches man wahrnahm, sich über das Werk ein Urtheil zu bilden, darf immerhin dem Publikum hoch angerechnet werden, wenn man bedenkt, was man in dieser Beziehung anderswo erlebt. Sie als Bach-Kenner werden am ehesten zugeben, dass Bach'sche Tongebilde theils wegen der von heutiger Ausdrucksweise durchweg abweichenden melodischen Form, theils wegen des grossen Tiefsinns und der immensen Kunst eines liebevollen aber angestrengten Versenkens bedürfen und erst auf ein in dieser Weise gebildetes Ohr unmittelbar wirken werden, und Sie sind gewiss nicht der Ansicht, dass Bach eigentlich populär werden könne. Aber

*) Vergl. vorige Nummer Seite 387. D. Red.



um so mehr, werden Sie sagen, muss er aufgeführt werden, damit diese Fähigkeit des Verständnisses erzielt und gefördert werde.

Die dritte Nummer des Programms bildeten Scenen aus Gluck's Iphigenie auf Tauris, und zwar kamen aus dieser Oper zur Aufführung: die Einleitung mit dem Sturm und der daran sich schliessenden Erzählung Iphigeniens, dann die Scene zwischen Orest und den ihn verfolgenden Erinnyen, das Recitativ zwischen ihm und Iphigenie, und deren Klagearie. Man hatte damit die schönsten Stücke ausgesucht, die wir überhaupt vielleicht aus Gluck's Feder besitzen; und dennoch werde ich mich nimmermehr mit dem Missbrauche versöhnen, den ich darin sehe, Gluck'sche Musik von der Bühne in den Concertsaal zu bringen. Schon auf mehreren Musikfesten der letzten Jahre hat man durch Gluck'sche Scenen, aus Alceste, Armide etc. dem Programm des zweiten Tages eine besondere Zierde zu verleihen geglaubt; aber es ist auch schon früher, wenn ich nicht irre, in der von Ihnen damals redigirten Deutschen Musikzeitung, auf das Unangemessene dieses Unternehmens hingewiesen worden. Alle andern musikalisch-dramatischen Werke vertragen eine solche Loslösung von der Bühnenaction eher, als Gluck's Opern, und Sie werden mir zugeben, dass dieser Umstand in Gluck's musikalischer Organisation sowohl, wie den Grundsätzen, nach denen er arbeitete, begründet ist. Ein dramatischer Componist, der von sich selbst gesteht, dass er, ehe er zu schreiben beginne, vergesse, dass er Musiker sei, und der in solcher Weise die Musik der Poesie unterordnet, wie dies in jenem bekannten Widmungsschreiben von der Alceste geschieht, wird schwerlich solche Musik schreiben, die auch selbständig für sich in gleicher Weise verständlich wäre und befriedigend wirkte; womit ich gewiss der grossen dramatischen Kraft von Gluck's Musik und vielen einzelnen Schönheiten nicht zu nahe treten will. Aber der grosse Raum, den das Recitativ einnimmt; die im Verhältniss dazu kleine Form der Arien, die auch häufig mehr rhythmisch als melodisch prägnant und bedeutsam sind und daher den Zusammenhang mit theatralischer Action ebensowenig entbehren können; die fast gänzliche Abwesenheit grösserer formell abgerundeter Ensembles, und die knappe Gestaltung der Chöre, die ebenfalls nur die Handlung begleiten, ohne jemals breit oder polyphon ausgeführt zu sein, alles dies sind Momente, welche bewirken, dass die Wirkung Gluck'scher Musik in dieser Ablösung völlig abgeschwächt, stellenweise ganz aufgehoben wird. Möchte es daher den rheinischen Musikfestcomités endlich gefallen, aus Achtung für die Grösse Gluck's, diesen Missbrauch abzustellen. Man führt zwar an, dass ein Publikum, dem es nicht vergönnt sei Gluck auf der Bühne zu sehen, nur auf diese Weise mit seiner Musik bekannt gemacht werden könne. Ich sollte meinen, eine Stadt wie Köln müsse doch auch einmal eine Bühnenaufführung Gluck's erleben können; und wenn man von jener Rücksicht so durchdrungen ist, so sollte man sich erinnern, dass man dann viel nähere Verpflichtungen habe; warum denkt man nie daran, diejenigen der Mozart'schen Opern aufzuführen, die auch für die Bühnen fast wie verschollen sind, etwa Idemeneo, oder Cosi fan tutte? Denn dass diese bei der viel reicheren und tieferen musikalischen Ausführung, namentlich in den grossen Ensembles und Finales, viel eher auch ohne die Bühnenumgebung wirken werden, kann für einen Verständigen wohl keinem Zweifel unterliegen. Mozart wird überhaupt auf den Musikfesten viel zu wenig berücksichtigt; hier hätte man eine Gelegenheit, ihm auf dem ihm eigensten Felde Gerechtigkeit widerfahren zu lassen.*) Einen anderen Grund, welchen der Verfasser des Festprogramms für die Wahl angeführt hat, nämlich die Anwesenheit von Frau Dustmann, kann man kaum als ernstlich gemeint ansehen, wenigstens gehörte dann die Nummer auf das Programm des dritten Tages. Wohin soll es mit den Musikfesten kommen, wenn noch immer mehr, als es schon geschieht, die Solisten den Mittelpunkt derselben bilden? Es wird denselben schon genug geschmeichelt, und es ist kein Wunder, wenn bei manchen Sängern sich der Glaube festsetzt, das Ganze sei nur ihretwegen da, während es doch gerade umgekehrt ist. — Uebrigens bin ich des Tadelns satt, und indem mich die Erinnerung an den zweiten Tag und die hochbegeisterte Stimmung, die derselbe erzeugte, von Neuem erfasst, begreife ich kaum, wie ich mich in denselben so weit einlassen konnte. Ich eile daher Ihnen weiter zu erzählen, zunächst dass Frau Dustmann in der Partie der Iphigenie ihren höchsten Triumph auf dem Feste gefeiert hat und Alles ergriff und hinriss; die Recitative sang sie mit voller dramatischer Wahrheit, und der Ausdruck des Schmerzes in den beiden Arien war unbeschreiblich schön und in keiner Weise übertrieben; die Schärfe der Stimme in der oberen Lage war stellenweise fühlbar. Ihr zur Seite stand mit einer durchaus ebenbürtigen Leistung Herr Hill in der Rolle des Orest; ich wünschte, dass man auf den Bühnen, auf denen Gluck aufgeführt wird, beispielsweise die berühmte Arie »Die Ruhe kehrt zurück« (mit der Bratschenbegleitung) mit so richtigem Verständnisse und in der angemessenen Tonfärbung hören könnte, wie Herr Hill dieselbe vortrug. — Es folgte Mendelssohn's 8stimmiger Psalm »Da Israel aus Aegypten zog«, auch noch unter Herrn Wüllner's Leitung, ein Stück wie für den vollen Chor eines Musikfestes geschaffen. Wäre nur der Chor noch einmal so stark gewesen! Aber auch so errang das prächtige Gesangwerk, correct und mit Wärme gesungen, grössten Beifall. Den ersten Chor hätte ich etwas langsamer gehalten gewünscht. — Den Schluss des Concerts bildete Beethoven's 9. Symphonie unter Rietz' Leitung, und wenngleich dieses Werk auf den Musikfesten der letzten Jahre mehrfach zur Aufführung gekommen ist, so wird sich doch Niemand mit Recht beklagt haben; denn die Gelegenheit, dieses tiefsinnigste Instrumentalwerk des Meisters, in dem mehr als in irgend einem anderen desselben eigenes inneres Kämpfen in Schmerz und Freude erklingt und ausgedrückt ist, zu hören, bleibt immer eine seltene gegenüber der genauen Vertrautheit, die man mit Beethoven's früheren Symphonien hat. Und gerade bei der neunten ist häufiges Hören und Spielen doppelt wünschenswerth, damit ein immer tieferes Eindringen und Verstehen gefördert werde. Wie nützlich sich die häufige Wiederholung auch diesmal wieder bewährt hat, war in der erfreulichsten Weise merkbar; ich kann in Wahrheit sagen, dass ich mich keiner Aufführung der 9. Symphonie erinnere, bei der eine gleiche Begeisterung der Ausführenden, eine gleiche Sorgfalt und Feinheit der Nüancirung, eine gleich vollendete Leistung jedes einzelnen Instruments, und dabei eine gleiche, bis zum Ende ausharrende, gespannte und begeisterte Theilnahme des Publikums zu merken gewesen wäre. Wären nur die Bässe etwas stärker gewesen, und das Tempo des zweiten Satzes, namentlich des Trios, nicht gar so rapide (wiewohl ich gern zugebe, dass hier mancher anders empfinden kann), so wüsste ich kaum, was der Aufführung an ihrer höchsten Vollendung

*) Wir geben noch weiter als unser correspondirender Freund, und sind nach den Erfahrungen des Münchner Musikfestes und vieler andern Aufführungen der Meinung, dass schlechterdings gar keine rein dramatische Opernmusik in das Concert gehört. D. Red.

gefehlt hätte; die Schaar vorzüglicher Violinspieler, denen sich zu allgemeinem Enthusiasmus Joachim zugesellt hatte; die ausgezeichnete Leistung der ersten Oboe im Trio, des Hornes im Adagio, dann auch die vortreffliche, diesmal ganz in die Auffassung des Werkes aufgehende und nirgendwo mit ihrer Subjectivität hervortretende Theilnahme der Solisten und die Sicherheit und Kraft, mit der sich der Chor selbst in der lange dauernden hohen Lage seiner Aufgabe entledigte, wirkten zum herrlichsten Gelingen zusammen. Sie hätten hören sollen, wie nach der vortrefflich ausgeführten Solocadenz der Jubel des Publikums kaum zu halten war, sondern sich mit dem Freudenjubel, der die Symphonie abschliesst, vermischte, dankbar den wackern Ausführenden, dankbar vor Allem dem einzigen Dirigenten, dessen Gegenwart selbst schon zu begeistern und anzufeuern schien.

Nur wenige Worte füge ich über das dritte Concert bei; ich fürchte, Ihre Geduld schon zu lange in Anspruch genommen zu haben. Da dieses Concert hergebrachter Maassen den Zweck hat, den anwesenden Künstlern, die sich an den vorherigen Tagen dem Dienste ernster, grosser Werke widmen mussten und demgemäss nur den Theil eines Ganzen bildeten, Gelegenheit zu geben, selbständig aufzutreten und in ihrem rechten Glanze sich zu zeigen, so liegt die Gefahr nahe, dass das Programm desselben ein gar gemischtes und buntes wird (da die Neigungen der Künstler sehr auseinander gehen) und der Zuhörer schliesslich, bei aller Bewunderung, doch zuletzt Verwirrung und künstlerische Unbefriedigung empfindet. Mit Recht ist daher schon früher vorgeschlagen worden, den reinen künstlerischen Charakter auch dieses Concertes dadurch zu wahren, dass man das Zusammensein mehrerer Künstler zur Ausführung grösserer Ensemblesätze benutze, dass man das Orchester und namentlich den Chor auch an diesem Concerte mehr sich betheiligen lasse. Auch ist dieser Wink bei anderer Gelegenheit berücksichtigt worden; so z. B. wurden beim vorigen Düsseldorfer Feste am dritten Tage das Terzett aus Fidelio, Beethoven's Clavierphantasie mit Orchester und Chor, Scenen aus Hiller's »Zerstörung« gemacht. In Aachen war leider von nichts dergleichen die Rede; ob das Comité nicht darauf verfallen war, oder ob die Solokräfte dazu nicht zu gewinnen waren, kann ich Ihnen nicht sagen. So blieb das Concert ein Mischconcert, dem freilich ein höheres Gewicht und glänzende Bedeutung gegeben wurde durch Joachim's Auftreten; von ihm sollte auch eigentlich nur gesprochen werden, da neben ihm Alles klein und unbedeutend erscheinen musste. Sie haben sicherlich den Eindruck selbst mehrfach erfahren, den man schon beim Auftreten dieses herrlichen Künstlers erhält; wie er ruhig, ohne das Gepränge und die herausfordernde Kühnheit, die man sonst wohl findet, ja scheinbar ohne das Publikum zu bemerken, völlig in seine Innerlichkeit zurückgezogen und von dem Ernst und der Würde seiner Kunst durchdrungen, vor die versammelte Menge hintritt, wie er dann in seiner Tonsprache, die ihm nicht angelernt, sondern Natur zu sein scheint, zu derselben zu reden beginnt, im Augenblicke Alles durch die Fülle und Reinheit derselben an sich gefesselt hat und nun wie aus einem Füllhorn Anmuth und Wohlklang, Süssigkeit und Leidenschaft, alles was durch Melodie in Lust und Leid sich mittheilen lässt, in verschwenderischer Fülle über die gespannt lauschende Menge ausgiesst. Wollte man bei Joachim von einzelnen Vorzügen der Technik oder des Vortrags reden, so würde man fürchten müssen, seine Bedeutung herabzusetzen; alles das, was man bei andern Virtuosen einzeln rühmt und bewundert, tritt hier nicht selbständig für sich auf, sondern läuft zusammen in dem einen Mittelpunkt und ist dienstbar der poetisch-productiven Auffassung und Wiedergabe des Kunstwerkes; und eben dadurch wird Joachim aus dem Virtuosen zum Künstler, eine Stufe, die hundert Andere nie ersteigen, weil ihnen bei aller erstaunlichen Kunstfertigkeit das tiefe Gemüth und der künstlerische Verstand abgeht, der jenen äusseren Fertigkeiten erst ihre Stellung anweist. Dass Joachim auch in diesen letzteren es Allen zuvorthut, mag der Vortrag der Bach'schen Fuge in G-moll zeigen, den man einen Triumph der Violintechnik nennen könnte; freilich war er noch mehr als das. Aber schon in dem Spohr'schen Adagio in F-dur führte uns der Künstler in eine ganz ungeahnte Welt von Tönen und man schwelgte in dieser edlen Lauterkeit des Klanges und dieser Wärme und Weihe der Empfindung, die aus dem anspruchlosen Spohr'schen Stücke eine ganz neue Schöpfung machte. Wahre Künstlerschaft ist ihrer Natur nach productiv, und Joachim insbesondere hat sich durch sein Concert in ungarischer Weise, durch die Originalität der Erfindung, die Einheitlichkeit und Selbständigkeit des Styles in demselben und die feine Form- und Orchesterbehandlung auch unter den schaffenden Künstlern der Neuzeit einen selbständigen Platz errungen. Ob nun der rauschende Beifall, von dem sein Spiel wie allenthalben, so auch in Aachen begleitet war, mehr ihm oder seinem Werke galt, dürfte schwer zu sagen sein, ich möchte das erste annehmen; denn dass das Concert ein augenblickliches Verstehen begünstigt, werden Sie gewiss nicht sagen; die Schwierigkeiten desselben, die vielleicht alles Frühere übersteigen, werden nicht in dem Maasse gewürdigt, weil sie nicht um ihrer selbst willen da sind, sondern der Idee des Ganzen dienen, und die an Einfacheres gewöhnte Menge findet sich langsam in die theilweise Fremdartigkeit der Melodie und die oft ungewöhnlichen, schnell wechselnden Modulationen. So hörte man in Aachen von den verschiedensten Seiten über die Unverständlichkeit des Werkes klagen; von musikalischer Seite dagegen hörte man den Wunsch aussprechen, Joachim hätte sein eben, wie es hiess, fertiges zweites Concert gespielt. Dieser Wunsch war auch wohl gerechtfertigt, da man schon auf dem Düsseldorfer Musikfeste von 1860 das erste Concert von Joachim gehört hatte. Inzwischen konnte man sich auch das erste gerne noch einmal gefallen lassen: die fremdartig kühnen und wieder weichen schmelzenden Themen des ersten Satzes, das kecke, frische Leben des Rondos, die wunderbar süsse Cantilene des zweiten Satzes, die nur leider so schnell von bewegteren Figuren unterbrochen wird (ich wenigstens kann mich mit der Anlage des zweiten Satzes am wenigsten befreunden). Doch habe ich hier keine Recension des Werkes zu liefern, was Sie selbst (Deutsche Musik-Zeitung 1861 S. 254 ff.) besser, als ich es könnte, gethan haben; ich füge nur noch hinzu, was Sie sich übrigens von selbst denken werden, dass jeder Satz, ja jeder Abschnitt, den Joachim vortrug, von dem begeistertsten Beifalle begleitet war. — Die übrigen Solovorträge des dritten (zur Hälfte von Herrn Wüllner geleiteten) Concerts waren folgende: Frau Dustmann sang die grosse Freischütz-Arie mit Feuer und ächter dramatischer Kraft (ich muss freilich sagen, dass ich diese Arie nun auf den Musikfesten nicht sobald wieder hören möchte), ausserdem drei Lieder von Schubert und Mendelssohn. Lieder mit Clavierbegleitung neben den Leistungen der grossen Massen der Musikfeste sind wohl nie recht an ihrem Orte; Frau Dustmann insbesondere fehlt es, bei ihrer ausschliesslich dramatischen Anlage, zum Vortrage derselben an jeder Naivetät und Einfachheit der Auffassung, auch

wurde durch ihr unausgesetztes Streben, das einzelne Wort möglichst affektvoll auszusprechen, wieder mehr als einmal die reine tonliche Wirkung beeinträchtigt. Fräulein von Edelsberg sang die schöne Arie der Fiordiligi aus Mozart's Così fan tutte (Nr. 25), und gab noch einmal Gelegenheit, ihre herrlichen Stimmmittel, sowie auch ihre Geschicklichkeit in Trillern und Coloraturen zu zeigen. Auch Herr Gunz gab uns eine Mozart'sche Arie: die zweite des Belmonte aus der Entführung »O wie ängstlich«, die er schön und mit Wärme, vielleicht etwas zu weich, vortrug. Auch von ihm hörten wir alsdann drei Lieder, von Schubert, Schumann und Wüllner. Was sagen Sie dazu, dass nur dieses eine Mal Schumann's Name auf dem Programm stand? Herr Hill endlich sang die Arie aus Mendelssohn's Paulus »Gott sei mir gnädig« und erfreute wiederum durch verständnissvollen, würdigen Vortrag. Ich hörte in Aachen auch Herrn Hill als Liedersänger rühmen, und wenn einmal, dem Princip zuwider, Lieder gewählt werden sollten, so konnte ich mir nicht erklären, warum das Aachener Comité nicht anstatt Frau Dustmann, die dazu einmal nicht berufen ist, Hrn. Hill dazu aufgefordert hatte. Dass Frl. Schreck an diesem Abende nicht mehr auftrat, wurde allgemein bedauert; wie ich hörte, war die vortreffliche Künstlerin, einem weiteren Rufe folgend, schon an dem Tage selbst abgereist.

Jede der beiden Abtheilungen wurde mit einer Ouvertüre eröffnet, die erste mit der Concertouvertüre in A-dur von Julius Rietz, einem von Ihnen sicherlich sehr geschätzten, fein und geistvoll combinirten Werke; die zweite mit Beethoven's Egmontouvertüre. Dann beschloss den ersten Theil der Schlusschor aus Bach's Magnificat, den zweiten zwei Chöre aus dem Belsazar, und so schieden wir mit der lebendigen Erinnerung an die grossen und erhabenen Tonwerke, die wir neu kennen gelernt und in uns aufgenommen hatten, und mit dem Gefühle, einem der gelungensten, glänzendsten Musikfeste beigewohnt zu haben. Damit schliesse denn auch ich meine Erzählung; das nächste Kölner Fest wird hoffentlich auch Sie an den Rhein führen.

Freundschaftlich grüssend
Ihr
H. D.

Recensionen.

Bearbeitungen S. Bach'scher Werke.

(Schluss.)

3. Für Orchester.

Passacaglia für die Orgel, für grosses Orchester eingerichtet von H. Esser. Mainz, Schott. Partitur 2 fl. 48 kr. Stimmen 4 fl. 48 kr.

Einem schon früher in dieser Weise bearbeiteten Stück von Bach, der Orgeltoccata in F, hat Herr Esser nun noch die berühmte Passacaglia folgen lassen. Welche Berechtigung es überhaupt habe, ein für Orgel componirtes Werk in das moderne Orchester zu übertragen, darüber werden die Meinungen sehr verschieden sein, und dürfte sich unter den Musikern von den starr conservativen bis zu den ultraliberalen eine nicht geringe Anzahl von Schattirungen vorfinden. Die Ersteren werden nicht ohne Grund sagen: Wenn Bach ein Stück für die Orgel componirte, so hat er auch den specifischen Orgel-Charakter dabei vor Augen gehabt, jede Uebertragung auf andere Instrumente muss daher den Grundcharakter aufheben. Die Letzteren werden sagen: Einem jeden Musiker muss die Freiheit gewahrt bleiben, ein Musikstück, das er in seinen Geist aufgenommen und das dabei eine besondere individuell-interessante Färbung erlangt hat, auch wieder in seiner Weise zu reproduciren; das Werk des Meisters wird dadurch nicht angetastet, denn es steht ja Jedem frei, es in der Urform zu geniessen. Man sieht leicht ein, dass jede dieser Anschauungsweisen, streng festgehalten, zu Consequenzen führen würde, die nicht mehr künstlerisch wären; die eine würde eine Starrheit zur Folge haben, die der Tod gerade der alten Kunst wäre, da man z. B. auch die alten Instrumente und die alten Menschen dazu haben müsste, um das Werk genau so zu reproduciren, wie es der Meister zu seiner Zeit gedacht oder gehört; die andere würde alle künstlerische Pietät verflüchtigen machen und dem Individualismus einen Spielraum gönnen, der zugleich wieder den Tod des Individuellen herbeiführen müsste.

Die Frage in Bezug auf die vorliegende Orchesterbearbeitung, concis gefasst, lässt sich wohl auf die Untersuchung beschränken, ob das Orchester wirklich von der Orgel so wesentlich verschieden sei, als man im ersten Augenblick zu glauben geneigt ist, und ob irgend ein praktischer und auf Pietät zurückzuführender Grund zur Bearbeitung vorliegen konnte.

In Bezug auf das erstere darf erinnert werden, dass die Orgel eigentlich zu seiner Zeit das Orchester vertrat und vorstellte. Die vielen verschiedenartigen Register deuten allein schon hierauf hin. Freilich hat der Klang der Orgel in seiner Starrheit etwas Majestätisches und zugleich Unlebendiges, während der des Orchesters mehr Sensitives und bis in die kleinste Ader hinein durchaus Lebendiges aufweist. Doch lässt sich beifügen, dass, während die Orgel aus jenem ihrem Grundcharakter gar nicht herauskommen kann, das Orchester allerdings durch besondere Behandlung, durch absichtliches Vermeiden allzu grosser Schattirung im Einzelnen, der Orgel näher zu kommen vermag. Ferner scheint es uns nicht einerlei, wie das betreffende Stück beschaffen ist. Wir können uns Orgelstücke denken, die schlechterdings gar nichts Orchesterartiges haben, andere, die im Gegentheil an dasselbe ebenso erinnern, wie z. B. viele Claviersachen oder einzelne Stellen unwillkührlich ein bestimmtes einzelnes Orchesterinstrument oder auch einen bestimmten Zusammenklang vor unserem Ohre entstehen lassen.

Dies vorausgeschickt, können wir allerdings nicht läugnen: Bach's Passacaglia erscheint uns vielfach so geistig belebt und in den Mitteln von solcher Vielgestaltigkeit und so reicher Schattirung, dass uns die Orgel hierin nicht völlig Genüge leistet. Ein Thema von nur 8 Takten, auf vielfache Art variirt, mit Motiven ausgestattet von einer Mannigfaltigkeit der äussern Erscheinung und des geistigen Ausdrucks, die weit über das hinausgeht, was der Orgel im strengsten Sinne zukommt; zum Theil von einer Lebendigkeit des Figurenwerks, welche in dem grossen Raum einer Kirche zumeist undeutlich ja ungeniessbar wird, — alles das lässt uns die Arbeit Esser's im innersten Grunde nicht ganz unberechtigt erscheinen. Das Einzige, was dagegen gesagt werden könnte, wäre, dass die Passacaglia neben aller Mannigfaltigkeit in Motiven und Figuren doch auch wieder in ihrer modulatorischen Einförmigkeit (das Stück kommt fast gar nicht, und erst in der Schlussfuge vorübergehend, aus dem C-moll heraus) ein Element besitzt, was dem modernen Orchester fremd ist und bleibt, während dieselbe auf der Orgel ganz wohl zur Eigenthümlichkeit des Klanges passt.

Darüber mag man nun fortstreiten, sich zu dieser oder jener Meinung bekennen, die Thatsache der Bearbeitung

liegt einmal vor und verlangt wie alles Thatsächliche eine gewisse Anerkennung, dann aber eine Prüfung, ob die vom Standpunkte des Bearbeiters aus nun einmal als berechtigt angenommene Arbeit entsprechend gelöst sei. Bevor wir hierüber einige Bemerkungen niederschreiben, wollen wir noch Etwas über die praktische Seite der Sache sagen.

Bach's Kunst des Orgelspiels lebt heutzutage nur in sehr wenigen Organisten fort, und wo sie vorhanden, da ist oft das Werk, die Orgel selbst, nicht fähig, ein Stück wie die Passacaglia zu schöner Wirkung zu bringen. Ferner stehen die Orgeln in der Regel in der Kirche, diese ist aber der Ort für den Gottesdienst, seltener für die Kunst, und Bach's Passacaglia ist auch kein Stück für den Gottesdienst. Kurzum: die Gelegenheit, dieses Werk zu hören und durch wiederholte Vorführung näher kennen zu lernen, ist nur in sehr geringem Grade vorhanden. Es liegt also auch von dieser Seite der Gedanke nahe, das prachtvolle Stück durch das Orchester, welches man überall zur Verfügung hat, den Musikfreunden zum Genuss zu bringen, soweit dies unter den vorhandenen Umständen und nach den Unterschieden des Klangcharakters möglich ist.

Sieht man nun die Partitur von Esser genauer an, so muss es jeden Musiker erfreuen zu bemerken, mit welchem feinen Verständniss Bach's, mit welcher Kenntniss des Orchesters und der Eigenthümlichkeit der Orgel, endlich mit welcher Pietät die Sache gemacht ist. Kann man von einem Hoftheater-Capellmeister wohl Orchester-Kenntniss mit Sicherheit erwarten, so doch nicht immer das Uebrige; desto mehr erfreut uns jene Beobachtung. Die Haltung des Ganzen, welches natürlich in Bezug auf Vortrag genau bezeichnet ist, muss durchaus würdig genannt werden. Keine kleinlichen und heterogenen oder individuellen Züge mischen sich ein; das Orchester ist wohl von moderner Zusammensetzung, aber die Art der Verwendung durchaus im Geiste der Meister und Bach's selbst. Mit besonders feinem Gefühl sind die Tonfarben der einzelnen Variationen gewählt. So z. B. nachdem die Bässe und Violoncells das Thema *pianissimo* und *legato* gebracht haben, erscheinen zuerst zwei Flöten und eine Clarinette, welche (mit den Bässen) den ersten vierstimmigen Satz durchführen. Die zweite ganz ähnliche, nur anders modulirende Variation (mit der überaus herrlichen Wendung im ersten und zweiten Takt) ist einer Oboe und zwei Fagotten übertragen (die Bässe führen beständig das Thema). Mit der dritten Variation, wo zum ersten Mal eine förmliche (und canonisch wundervoll durchgeführte) Melodie ertönt, treten die ersten Violinen und das Saitenquartett ein; sie übernehmen auch die vierte Variation. An der fünften betheiligen sich hauptsächlich Oboe, Clarinette, Fagott und Flöten, das Streichquartett markirt sehr charakteristisch die Figur, welche auf den guten Taktthell trifft. In dieser Weise ist jeder Variation ein bestimmter Typus gegeben, der ihr verbleibt. Der Vortrag beschränkt sich darauf, einer jeden ein bestimmtes Maass von Kraft oder Zartheit anzuweisen (*ff, f, pp, p*) und giebt ausser den *Legato*- und *Staccato*-Zeichen weiter keine besondere Nüancen an (nur in der Fuge ist ein gewisser sachgemässer Wechsel von *p* und *f* angezeigt), womit wir sehr einverstanden sind. Die Instrumentation ist im Anfang auf die Holzbläser und das Streichquartett beschränkt. Erst bei der *Forte*-Variation Nr. 8 treten zwei Es-Hörner dazu; bei der zehnten auch Trompeten und Pauken. Alles das verschwindet natürlich wieder bei der elften in's *pianissimo* zurückkehrenden Variation. In der letzten vor der Fuge treten zum ersten Mal die Posaunen auf, indem zwei (Bass und Tenor) das Thema mit den Bässen *pp* und *legato* vortragen. Die Feierlichkeit dieser Variation gewinnt dadurch noch ein bedeutendes Ausdrucksmittel. — In der Fuge, an welcher alle Instrumente nach ihrer Art betheiligt sind, tritt sogleich das Hauptthema in zweiter Violine, 2 Hörnern und Alt-Posaune auf, während das Gegenthema von Violen und Fagotten gespielt wird. Die 3 Posaunen sind in der Folge so verwendet, dass sie im *Forte* die beiden ersten Themas mitspielen (wofern dieselben in ihrem Bereich liegen), während das dritte Thema (Sechszehntelnoten) vereinfacht erscheint. Stellenweise bilden sie mit dem Bass einen sehr wirksamen 4stimmigen Satz, auf dessen Grunde dann die beweglteren Figuren hinweglaufen. Trompeten und Pauken treten mit grosser Wirkung und in Anwendung einer weisen Oekonomie in der Fuge erst 11 Takte vor dem Schluss ein, dort nämlich, wo der Orgelpunkt auf der Dominante beginnt.

Das Ganze muss prachtvoll klingen, und wir empfehlen jedem Dirigenten, der bei seinem Publikum einige Bekanntschaft mit Bach'scher Instrumentalmusik und speciell der Passacaglia voraussetzen kann, dieses Stück ganz besonders: *)

Wollen wir nach alledem diese Bearbeitung sehr gerne als ein gelungenes Experiment schätzen und um so höher achten, je bedenklicher das Unternehmen im ersten Augenblick scheint, so möchten wir doch um Alles nicht eine weitere Thätigkeit in dieser Richtung allgemein empfehlen. Wer Bach »instrumentiren« will, der findet noch ganz andere Aufgaben als die Orgelwerke, und ein Künstler wie Esser wäre vielleicht der Mann, über manches theoretische Bedenken durch kühne Thaten hinwegzuhelfen.

Berichte.

Hamburg. ○ Grossartige Truppenzüge, Kanonen und Munitionstransporte nach dem nahen Kriegsschauplatze haben unserer Stadt fast einen ausschliesslich militärischen Charakter gegeben. Concerte sind aber dennoch nicht weniger gewesen als im vorigen Winter, wenn nicht mehr.

Das dritte philharmonische Concert eröffnete am 15. Januar auch die zweite Hälfte der Saison. An diesem Abend war es hauptsächlich Frl. Therese Tietjens, welche uns durch den Vortrag der beiden grossen Arien »Ocean du Ungeheuer« aus Oberon von Weber, und »Martern aller Arten« aus der Entführung von Mozart, einen seltenen Genuss gewährte, namentlich durch die von Mozart welche wir nie so vollendet hörten, bis zum hohen *d* jeder Ton schön und voll, ein Sopran ersten Ranges. Zum Schluss sang sie noch zwei Lieder von Beethoven: »Gesang aus der Ferne« und »Neue Liebe neues Leben«, ebenfalls mit grossem Beifall. Herr Hegar, Mitglied des Orchesters, trug ein Cellosolo von Davidoff recht brav vor, wir wünschen ihm Gelegenheit, öfter öffentlich zu spielen. Die D dur-Suite von Bach, obgleich gut ausgeführt, schmeckt einem grossen Theil unseres Publikums noch nicht recht, mit Ausnahme des Geigensolos, von Hrn. Carl Rose sehr geschmackvoll gespielt, nur wäre dabei eine rücksichtsvollere Begleitung wünschenswerth gewesen. Ganz vorzüglich gut ging die A dur-Symphonie von Mendelssohn Op. 90, unzweifelhaft die vorzüglichste Orchesterleistung des ganzen Winters; man konnte heraushören, dass das Orchester in kurzer Zeit viele Proben gehabt hatte. Eingeleitet wurde das Concert durch eine Ouvertüre zu Schiller's »Don Carlos« von L. Deppe, vom Componisten

*) In Köln hat es nicht viel Beifall gefunden, vielleicht weil eben diese Bedingungen nicht erfüllt waren.



selbst dirigirt; das Orchester spielte ersichtlich mit Lust, und wurde dieselbe, ebenso wie bei früheren Aufführungen, vom Publikum mit Beifall aufgenommen.

Das vierte Concert sollte am 12. Februar stattfinden, wurde aber, um die Mitwirkung Joachim's zu ermöglichen, eine Woche zurückgesetzt. Zu allgemeinem Bedauern enthielt das Programm diesmal keine Symphonie, ein Fall, der wohl noch niemals vorgekommen ist; dafür stand zu Anfang die Ouvertüre zu »Euryanthe« von Weber, am Schluss Ouvertüre zu »Leonore« Nr. 3 von Beethoven. Die Einleitung zum zweiten Akte aus Spohr's »Jessonda« (Männerchor) machte sich recht gut, da Alles sicher ging, leider konnte man dies nicht vom ersten Finale aus Beethoven's »Fidelio« sagen. Soll dieses Finale der Scene entbehren, dann muss es ausgezeichnet gehen, mittelmässig hört man dieses prächtige Stück genug im Theater; die diesmalige Aufführung war unsicher und unruhig. Fräulein Spohr sang die grosse E dur-Arie mit kaum ausreichenden Stimmmitteln. Dass Beethoven bei beiden Nummern sein Recht nicht geworden war, fühlte man auch im Publikum sehr wohl. Gut war es, dass uns Joachim für manche Mängel entschädigte; er spielte sein ungarisches Concert und Tartini's »Teufelstriller«, dem er später noch das Schumann'sche Abendlied, von ihm für Violine gesetzt, hinzufügte. Je mehr wir sein Concert hören, desto mehr interessirt es uns. Leider war auch hierbei die Begleitung von Seiten des Orchesters keine musterhafte zu nennen. Das Adagio und der Schlusssatz aus dem Concert sind so liebenswürdige Stücke, dass nach unserer Meinung bei ausgezeichneter Begleitung beide beim ersten Hören einem jeden gefallen müssen. Der letzte Satz bietet freilich für den Dirigenten wie fürs Orchester nicht geringe Schwierigkeiten.

Das fünfte Concert am 11. März wurde durch Cherubini's Anakreon-Ouvertüre eröffnet. Kleinigkeiten abgerechnet, ging dieselbe sehr gut. Frau Johnson-Graever, Hofpianistin der Königin der Niederlande, welche zum ersten Male hier in Hamburg sich hören liess, spielte ein Symphonie-Concert (D moll) von Litolff und das Capriccio Op. 22 von Mendelssohn. Dass Frau Graever dieses Concert gewählt hatte, war sehr zu bedauern; selbst wenn es vollendet nach allen Seiten hin ausgeführt wird, scheint uns, kann es dem Hörer keinen Genuss gewähren, und daher dem Vortragenden keinen Dank einbringen. Das Capriccio war im Allegro gar zu überhetzt und unstät, auch wurde zu laut begleitet, so dass auch dieses keinen wohlthuenden Eindruck hinterliess. Herr Stockhausen sang eine Arie von Mozart »*Mentre ti lascio*« und Lieder von Schumann in seiner bekannten unübertrefflichen Weise. Beethoven's frische 8. Symphonie bildete den Schluss. Der erste Satz ging zu unruhig, um Eindruck machen zu können; besser gelangen die drei folgenden Sätze, namentlich der vierte, welcher zu lebhaftem Beifall hinriss.

Das sechste Concert am 15. April brachte Brahms' Serenade Op. 16. Den ganzen Winter haben wir keine so flaue und schwunglose Ausführung eines Orchesterwerks gehört, wie diese Serenade. Sogar der erste Satz, welchen wir bei früheren Aufführungen mit grossem Interesse angehört haben (und der wohl auch der schönste ist) klang nach nichts, es schien, als würde vom Blatt gespielt. Das Publikum gab kaum ein Lebenszeichen von sich. Herrn Carl Rose, unserm jetzigen Concertmeister, wünschen wir Glück, er hat tüchtige Fortschritte gemacht. Er spielte das 11. Concert von Spohr recht sauber und ruhig und erntete reichen Beifall. Ein Fragment aus Prometheus von Beethoven, sowie Schubert's C dur-Symphonie, beide Werke am Schluss der vorigen Saison aufgeführt, kamen auch an diesem Abend recht gelungen zur Aufführung. Das Scherzo in der Symphonie hätte frischer gehen sollen, dagegen waren die beiden andern Allegro-Sätze fast zu schnell.

Obgleich früher nur vier philharmonische Concerte stattfanden, gab es wenigstens immer eine Symphonie von Haydn und eine von Mozart; diesen Winter ist in 6 Concerten weder eine von Haydn noch von Mozart gemacht. Zu wünschen ist, dass dieses keinen tiefer liegenden Grund als den der Zufälligkeit hat. Würde z. B. im vierten Concert statt der so oft gehörten Euryanthen-Ouvertüre nicht eine kleine frische Symphonie von Haydn ganz am Platze gewesen sein?

(Schluss folgt.)

Nachrichten.

Der Componist Joseph Netzer, zuletzt Chormeister des Männergesangvereins in Gratz, ist daselbst gestorben. Er war 1808 in Tyrol geboren und in früheren Jahren als Theatercapellmeister an verschiedenen Orten thätig (auch in Leipzig als solcher und als Dirigent der Euterpe). Von seinen Werken hat eine Oper »Mara« am meisten Erfolg gehabt.

Rossini's am 14. März d. J. zum ersten Male aufgeführte 4stimmige Messe — *Petite Messe solennelle* — bezeichnet Pierre Scudo in der *Revue des deux Mondes* als ein Werk von jugendfrischer Erfindung, darin man vom Kyrie an die Hand des Meisters fühle. Als besonders schön und wirksam werden gerühmt: die das Gloria beschliessende Fuge »*Cum sancto*«; im Credo das Crucifixus, Arie für Sopran, mit anschliessendem Chore »*Et resurrexit*«, das Orgel-Präludium zum *Sanctus*, das *Agnus Dei*, Arie für Contr'alt mit Schlusschor. Vom Stabat gesteht der Bewunderer Rossini's bei der Gelegenheit, dass das religiöse Gefühl darin schwachen Ausdruck finde; nur das Quartett ohne Begleitung »*Quando corpus morietur*« sei etwas durchdrungen vom Geiste des Evangeliums und das reizende Duett für zwei Frauenstimmen »*Quia est homo*«, doch ebenso religiös wie die Musik Cherubini's.

Die Nachricht in Nr. 21, Händel's »Messias« sei in Frankfurt a. M. am Pfingstmontag durch den Rühl'schen Verein aufgeführt worden, welche wir der N. Zeitschrift f. M. entnommen hatten, war falsch; es fand am Pfingstmontag überhaupt keine Aufführung des Rühl'schen Vereins statt, auch war es nicht der Messias, sondern die grosse Messe von Beethoven, welche einige Tage vorher von dieser Anstalt zu Gehör gebracht worden war.

An dem Gesangfeste, welches in Lyon am 22. Mai ff. stattfand, sollen sich 222 Vereine mit gegen 7000 Sängern betheiligt haben.

Aus London wird geschrieben, dass daselbst am 3. Mai in Her Majesty's Theater zum ersten Male in England Otto Nicolai's Oper »Die lustigen Weiber von Windsor« unter dem Titel »Falstaff« gegeben worden. Schon die Ouvertüre wurde da capo verlangt, die Aufführung der Oper durch vielfachen Applaus, Hervorruf u. s. w. weit über die gewöhnliche Zeit ausgedehnt.

Leipzig. Am 31. Mai fand am Conservatorium eine Nachfeier des 70. Geburtsfestes des Herrn Professor J. Moscheles (30. Mai) statt, wobei ausschliesslich Compositionen des Gefeierten aufgeführt wurden.

— Im Stadttheater fand am 4. Juni zum Besten der Herren Gitt und Saalbach eine Vorstellung statt, in welcher, ausser drei Lustspielen, Zöllner's Composition von »Müller's Lust und Leid« durch die Gesangvereine Leipziger Liedertafel und Arion und unter Direction des Herrn R. Müller (Dirigenten beider Vereine) zum ersten Mal öffentlich im Zusammenhang und mit verbindendem Gedicht aufgeführt wurde. Dieselbe fand lebhaften Beifall. — Ferner fand am 3. Juni ebendaselbst ein Concert zum Besten des technischen Personals statt, in welchem die Damen Bachmann, Carlsen, Grösser, Klotz, Karg, und die Herren David und Lübeck mitwirkten. — Das Theater ist nun auf drei Monate geschlossen.

— Die Aufführung des »Messias« durch die Singakademie fand in der Thomaskirche den 5. Juni, einem schwülen Sommertag, Nachmittags 4 Uhr statt. Die Kirche war sehr mässig gefüllt, und das bedenkliche Unternehmen, in dieser Jahreszeit eine oratorische Aufführung zu einem wohlthätigen Zweck (für den Wittwenfond des Orchesters) zu veranstalten, hatte somit nicht den gehofften Erfolg. In künstlerischer Beziehung blieb ebenfalls manches zu wünschen. Doch darüber in der nächsten Nummer mehr.

Bibliographie.

Das Beethoven-Monument in Heiligenstadt bei Wien. Wien, Typogr.-literar.-artistische Anstalt. gr. 8. 6 Ngr.

Diehl, N. L., Die Geigenmacher der alten italienischen Schule. Hamburg. gr. 8. 12 Ngr.

Hiller, F., Die Musik und das Publikum. Vortrag. Köln, DuMont-Schauberg. gr. 8. 6 Ngr.

Kneschke, Dr. E., Zur Geschichte des Theaters und der Musik in Leipzig. Leipzig, C. F. Fleischer. gr. 8. 1 Thlr. 15 Ngr.
Mannstein, H., Katechismus des Gesanges im Lichte der Naturwissenschaften, der Sprache und Logik. Leipzig, Matthes. 8. 10 Ngr.
Nägeli, H., Ueber den Verfall des dramatischen Gesanges in Deutschland und Friedrich Schmitt. Ein offenes Wort. Ebendas. 8. 10 Ngr.
Stein, A. G., Die katholische Kirchenmusik nach ihrer Bestimmung und ihrer dermaligen Beschaffenheit dargestellt. Köln, J. P. Bachem. 8. 15 Ngr.

Zeitungsschau.

Die Neue Zeitschrift für Musik enthält in Nr. 22 einen gut gedachten Aufsatz von H. Zopff: »Zur Operntext-Frage«. Der Verfasser fordert u. A. im Operntexte einen sittlichen Hintergrund und bemerkt dann: »Diese höhere Bestimmung des Kunstwerks lässt sich mit allen musikalischen Anforderungen ganz vortrefflich vereinigen; denn da das Belehrende um keinen Preis in weitschichtigen moralisirenden Dialogen oder Monologen liegen darf, sondern lediglich in der Handlung und deren Folgen, so wird die musikalische Composition durch diesen Factor nicht im Entferntesten mehr erschwert oder verkümmert, als durch die absolut dramatischen Anforderungen überhaupt. Alle gegen Uebertragung dieser höheren Bestimmung des Kunstwerks auf die Oper geschehenen Noli tangere-Proteste haben sich schliesslich stets ergeben: entweder als ganz falsches Verständniss der Art und Weise der Ausführung, oder als ein, durch zu rationell-prosaische, überhaupt durch ungeschickte Versuche eingewurzeltes Vorurtheil, oder endlich als unfreiwilliges Bekenntniss der unverbesserlichen Neigung, die Kunst nur zu persönlichen Zwecken ausbeuten zu wollen.«

Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Selmar Bagge.

Leipzig, 15. Juni 1864. **Nr. 24.** Neue Folge. II. Jahrgang.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.
Preis: Jährlich 5 Thlr. 10 Ngr. Vierteljährliche Pränumeration 1 Thlr. 10 Ngr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr.
Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Georg Neumark
der Poet und Gambenspieler
1621—1681.

Von Ernst Pasqué.

Georg Neumark, der Sänger des Liedes »Wer nur den lieben Gott lässt walten«, ist eine Gestalt, die mit ihrer Gambe, ihren seltsamen Schicksalen und Erlebnissen heute dem grössern Publikum fast zur Mythe geworden ist. Durch fast alle Geschichten der deutschen Literatur, des Kirchenliedes geht die rührende Erzählung von der Entstehung seines Hauptliedes, welche sich jedoch in neuester Zeit als der Sage angehörend herausgestellt hat. Wenig Bestimmtes wird sonst über ihn berichtet und höchst spärlich fliessen die Nachrichten über ihn als Poet und Musiker, über sein Leben, seine Schicksale.

Dass Neumark zu den hervorragendsten Poeten und Sängern seiner Zeit gehörte, ist wohl nicht zu bestreiten. Der Erfolg seiner Poesien, seine Stellung am Weimarer Hofe, als Erzschreinhalter der fruchtbringenden Gesellschaft, die allgemeine Anerkennung seiner Zeitgenossen sprechen dafür. Bei jedem neuen Werke, welches er der Oeffentlichkeit übergab, wurde er von allen Seiten, von Grafen und Herren, von den bedeutendsten Gelehrten und Poeten damaliger Zeit, als Schottel, Harsdörfer, Moscherosch, Rist und Olearius, mit Ehrenversen überhäuft, welche er, wohl etwas zu selbstgefällig, seinen Büchern voranstellte. Sein Hauptlied »Wer nur den lieben Gott lässt walten« verbreitete sich durch ganz Deutschland, lange bevor er sich als Verfasser desselben nannte. Er dichtete und componirte es im Winter des Jahres 1640 (wie wir später sehen werden) und erst 1657 erscheint es unter seinem Namen im Druck. Für den grossen Eindruck, den es allenthalben gemacht hatte und noch immer macht, zeugt mit am besten, dass mit der Zeit an vierhundert Kirchenlieder nach seiner Melodie gesungen, und nach seinem Vers- und Strophenbau ebenfalls unzählige Lieder gedichtet wurden. Ein Lied, welches solchen aussergewöhnlichen Erfolg hatte, musste in den Augen des Volkes wohl auch unter aussergewöhnlichen Umständen entstanden sein. Diesem unbestimmten Vermuthen, diesem Ahnen Ausdruck zu geben, erfand wohl Herdegen 1744 die bekannte rührende Geschichte von der versetzten und wieder eingelösten Gambe,*) die sich immer mehr verbreitete, und die sich bis heute nicht allein erhalten hat, sondern in den verschiedensten Formen reproducirt ist. Friedrich Kind, der Dichter des Freischütz', besang sie in einer Ballade von dreizehn Strophen, Gustav Nieritz benutzte sie zu einer Erzählung »Georg Neumark und die Gambe«, die mehrere Auflagen erlebte, und unter gleichem Titel, doch in anderer Benutzung, ging sie im Frühjahr 1859 als Oper mehrmals über die Hofbühne in Weimar, derselben Stadt, in welcher Neumark so lange Jahre geweilt, gewirkt, und wo er auch gestorben.*)

Neumark hat indessen selbst dafür gesorgt, dass die wirkliche Entstehungsgeschichte seines Liedes, zugleich auch mehrere Details seines Lebens, nicht verloren gehen sollten. Acht Tage vor seinem Tode, am 30. Juni 1681, vollendete er ein Gedicht, dem er unter anderm eine lange Anmerkung beifügte, welche diese Aufklärungen enthält. Es war ein langes und trauriges Poëm von 43 Strophen, worin er seinem Fürsten und Herrn sein Leid und Ungemach klagt und das er »Thränendes Haus-Kreutz« etc. betitelte. Es wurde gedruckt zu Weimar in der dortigen Hofbuchdruckerei von J. A. Müller und befindet sich heute in einem Exemplar auf der dortigen Hofbibliothek. Aus diesem Gedicht theilte Hoffmann von Fallersleben 1855 einige Stellen mit (»Weimarisches Jahrbuch«, Bd. III S. 176) und berichtigte also zuerst die bis dahin für wahr gegoltene Entstehungsgeschichte jenes Liedes.

Nach dieser neuaufgefundenen Quelle ergänzen sich die Lebensschicksale Neumark's folgendermaassen:

Der Dichter wurde 1621 am 16/28. Mai in Mühlhausen in Thüringen geboren. Seine Schulbildung erhielt er im Gymnasium zu Gotha (nach seiner eigenen Aeusserung), nicht in dem zu Schleusingen, wie an den meisten Orten angegeben wird. Dort muss er auch den Grund zu seiner musikalischen Bildung gelegt, das Gambenspiel erlernt haben. 1640 erklärten ihn seine dortigen Lehrer, der Director Johannes Weitz und der Rector Andreas Reyher, für »tüchtig die Universität nützlich zu besuchen«, und so entschloss er sich denn, der »Kriegsläufften« halber nach Königsberg zu ziehen, um dort die Rechtswissenschaft zu

*) Herdegen erzählt sie zuerst in seiner »Historischen Nachricht von dess löblichen Hirten- und Blumen-Ordens an der Pegnitz Anfang und Fortgang«. Nürnberg 1744, als »aus dem Munde eines noch lebenden berühmten Gottesgelehrten« herrührend. Beide mögen sich wohl in die Ehre der Erfindung zu theilen haben.

*) Der Schreiber dieser Zeilen bekennt sich als Verfasser dieser Oper; die Musik ist von Julius Rietz, Hofcapellmeister in Dresden, und die Hauptrollen wurden von dem von Milde'schen Ehepaare dargestellt.

studiren. Noch im selben Jahre machte er sich mit etlichen Kaufleuten, die zur Leipziger Michaelis-Messe ziehen wollten, auf den Weg. In Leipzig verweilte er so lange, bis die Messe vorüber war, dann schlug er den Weg nach Lübeck ein und zog mit »viel andern Leuten, welche bei und mit der starken Kaufmannsfuhr reisten«, weiter. Auf der Gardelegener Haide in der Altmark wurde aber die Karavane von fremdem Kriegsvolk überfallen und rein ausgeplündert. Der junge Neumark verlor Alles, was er besass, was ihm seine sorgsamen Eltern mitgegeben hatten. Er behielt weiter nichts als sein »Gebet- und Stammbuch« und etliche Groschen, die er in Leipzig zu sich gesteckt. Was sollte er nun beginnen? Umkehren war wegen »grosser Unsicherheit nicht rathsam«, und so entschloss er sich denn, mit »einigen Gesellen« getrost fortzuwandern in die weite Welt hinein, hoffend »der liebe Gott würde ja unterwegens anhelfen«. So kam er zuerst nach Magdeburg, wo sich der Pfarrer Dr. Baaken seiner annahm und eifrigst besorgt war, ihm ein Unterkommen zu verschaffen. Doch dies wollte nicht gelingen und Neumark musste sich entschliessen, sein Heil anderwärts zu suchen. Mit einem »ansehnlichen Viaticum und Recommandations-Schreiben« an den Bürgermeister Wulkow zu Lüneburg versehen, machte er sich auf den Weg und zwar »mit einem Boten, welcher eben damals dahin abgefertigt wurde«. In Lüneburg erwartete ihn dasselbe Schicksal. Der Bürgermeister, so gerne er auch wollte, vermochte nicht dem bedrängten jungen Mann ein »fein Hospitium« auszumachen, und mit neuem Empfehlungsschreiben an den Amtmann von Winsen, einem Flecken an der Elbe, der eines Pädagogen, »so ein Musikus«, benöthigt war, versehen, musste er seine Wanderschaft fortsetzen. Abermalige Enttäuschung! Die Stelle in Winsen war zwei Tage vor Ankunft Neumark's vergeben worden. Er empfing ein neues Schreiben — sicher fehlte auch das Viaticum nicht — an den berühmten Theologen Dr. Müller in Hamburg und im »Namen Jesu« setzte er sich auf ein »klein Kaufmannsschiff« und segelte jener grossen Handelsstadt zu. Auf dem Schiffe lernte er einen Hamburger Bürger kennen, der sich seiner bestens annahm, ihm auch versprach, da er »auf Instrumenten spielen könne«, ihn in Hamburg zu einem »vornehmen Mann« zu bringen, bei dem er »gute Sache haben sollte«. Doch auch diese Aussicht verwirklichte sich nicht. Vier Wochen weilte Neumark also in Hamburg und hielt »fleissige Nachforschungen«, wiewohl vergeblich, nach einer passenden Stelle. Doch war er zugleich auch als Dichter thätig, denn er beendigte seinen Schäferroman »Belliflora« und einigte sich mit dem dortigen »Buchführer« Johannes Naumann, welcher ihn noch im selben Jahre, 1640, verlegte, ihm auch für seine »Müh etwelche Thaler« zahlte. Diese »Belliflora« war, so weit mir bis jetzt bekannt, sein erstes durch den Druck veröffentlichtes Werk. Sie erschien zum zweitenmal gedruckt, 1648, zu Königsberg.

Da sich in Hamburg nichts für den angehenden Poeten finden lassen wollte, Neumark dort auch nicht länger leben konnte, beschloss er, mit dem erlangten Gelde abermals auf gut Glück weiter zu wandern. Mit etlichen »Bierfuhren« zog er nach Kiel und wurde daselbst von dem Oberpfarrer Becker, welcher ein Landsmann von ihm war, aufs Beste aufgenommen. Dieser und der Stadtphysikus Dr. Paulus Moth nahmen sich seiner an und waren aufs Eifrigste bedacht, dem armen, so schwer heimgesuchten Mann ein Unterkommen zu verschaffen. Von beiden Männern nothdürftig unterstützt, verlebte Neumark den Winter des Jahres 1640 also in Kiel, ohne dass sich irgend eine Aussicht auf Erlösung aus seiner traurigen Lage zeigen wollte. Er wurde »so melancholisch«, dass er oftmals des Nachts in seiner Kammer »den lieben Gott mit heissen Thränen knieend um Hülfe anflehete«. Endlich, als in der That die Noth am grössten war, kam Hülfe. Der Pädagogus des dortigen Amtmanns Stephan Henning war nebst »andern liederlichen Burschen zur Zeche gegangen«. In der Nacht waren sie herumgeschwärmt und hatten dann »derartige böse Händel verübt, dass sie aus Furcht, man würde sie bei den Köpfen nehmen und der Gebühr nach bestrafen, bei frühe heimlich aus der Stadt und davongelaufen« waren.

Neumark erhielt nun durch Verwendung seiner obengenannten Freunde diese vacant gewordene »herrliche Condition«, welches »schnelle und gleichsam vom Himmel gefallene Glück« ihn derart »herzlich erfreuete«, dass er »noch des ersten Tages dem lieben Gott zu Ehren das hin und wieder wohlbekannte Lied:

> Wer nur den lieben Gott lässt walten
> Und hoffet auf ihn allezeit,
> Den wird er wunderlich erhalten
> In aller Noth und Traurigkeit. ff.«

aufsetzte und »genug Ursache hatte der göttlichen Barmherzigkeit vor solche erwiesene unversehene Gnade sowohl damals, als bis ans Ende herzinnigen Dank zu sagen«.

Diese seine eigene Mittheilung an oben angeführtem Orte zeigt die Entstehung des Liedes in einer andern als der bisher bekannten Form. Indessen sind die Motive dieselben, und hätte Neumark damals wirklich eine Gambe besessen, so dürfte er in seiner traurigen Lage mehr denn einmal in die Versuchung gekommen sein, sie zu versetzen. Ob der Amtmann von Kiel, oder, wie früher angenommen, der schwedische Resident Rosenhan in Hamburg sein Helfer in der Noth geworden, ist am Ende gleich und ändert an der eigentlichen Sachlage nichts.

In der so glücklich errungenen Stellung blieb Neumark etwa drei Jahre. Er erholte sich während dieser Zeit in jeder Hinsicht, und nun erwachte das alte Vorhaben, die Königsberger Universität zu besuchen, aufs Neue und mit aller Macht in ihm. Seine Patrone widersetzten sich diesem Verlangen nicht — die Kinder, die er informirte, werden seiner wohl auch nicht mehr bedurft haben — und so nahm er denn im April 1643 Abschied von Kiel und seinen dortigen liebgewonnenen Freunden, wobei seine Gönner ihn mit »einem stattlichen Zehrpfennig und anderm feinen nothdürftigen Vorrath abfertigten, dann mit ihren eigenen Pferden und Kalesch bis nach Lübeck führen liessen und daselbst auf ein Schiff, so segelfertig und auf guten Wind wartete, ganz frei bis Danzig verdingten.«

Dieser Abreise von Lübeck hat er später, in seinem 1652 erschienenen poetisch-musikalischen Lustwäldchen, gedacht, und zwar in einem Sonett, bei welchem er bemerkte: »Als ich zu Lübeck im 1643ten Jahre den 12. April zu Schiffe, um nach Königsberg auf die Universität zu reisen, ging«.

In Königsberg blieb er an vier Jahre und studirte fleissig die Rechte und mit besonderem Eifer die deutsche Dicht- und Redekunst, die damals unter Simon Dach einen neuen Aufschwung erlebte. Er erwarb sich durch seine Talente als Poet und Musikus, durch seine Fertigkeit als Gambenspieler und wohl nicht minder auch durch seine persönlichen Eigenschaften, viele gute Freunde, und eine Menge Lieder, Gelegenheitsgedichte und kleine Compositionen datiren aus dieser Zeit.

1646 verlor er durch eine grosse Feuersbrunst abermals seine ganze Habe »biss auf den letzten Heller«. Doch er verzagte nicht, und wieder ist es sein Gottvertrauen,

welches ihn aufrecht erhält. Es entstand sein, ebenfalls weit umher bekannt gewordenes Trostlied:

»Warum soll ich mein Herz mit grämen täglich fressen
Und dass ich menschlich sey, so liederlich vergessen.
Obschon die Feuersbrunst des Meingen mich beraubt, *)
Was Gottes Gunst und Glück mir reichlich hat erlaubt.« ff.

Von Königsberg zog er nach Danzig, wo er verschiedene Erzählungen veröffentlichte, die er später (1664) gesammelt und, mit Anmerkungen versehen, in seinem »poetisch-historischen Lustwalde« herausgab. Die Jahre 1649 und 1650 verlebte er in Thorn. Dort entstanden die Comödie Kaliste und Lysander, die poetischen Tafeln und viele Gedichte und Lieder, und er scheint sich daselbst besonders wohl gefühlt zu haben. In der That verlebte er in Thorn, unter guten, lieben Freunden und grossmüthigen Gönnern, ein paar der schönsten und glücklichsten Jahre seines Lebens. In einem Gedichte nimmt er in herzlichster, innigster Weise Abschied von Thorn und nennt es mit dankbarem Herzen seine zweite Vaterstadt.

Von Thorn zog er 1650 wiederum nach Hamburg. Er hatte durch seine Poesien, seine Lieder sich einen ziemlichen Ruf erworben und mochte wohl hoffen, vielleicht eine bestimmte Aussicht haben, in Hamburg ein dauerndes gutes Unterkommen zu finden. Er verfasste während dieses zweiten Aufenthalts in jener Stadt eine Menge Gelegenheitsgedichte und Lieder und lernte dort auch den schwedischen Residenten Rosenhan kennen, wie einige an denselben gerichtete Verse bekunden, welche Bekanntschaft dann später mit Veranlassung zu der Gambengeschichte wurde.

Von Hamburg aus besuchte Neumark den bekannten Dichter Rist, den Gründer des Schwanenordens, in seinem Wohnort Wedel an der Elbe, ebenso zog er nach Gottorp zu Olearius, welcher ihn dem Herzog Friedrich III. von Holstein vorstellte, bei dem er freundliche Aufnahme fand und mancherlei Ehren genoss.

Die gehoffte Stellung scheint sich in Hamburg nicht für Neumark gefunden zu haben. Er wandte nun seine Blicke nach Weimar, wo von ihm ein Oheim mütterlicher Seite, der fürstl. Hof- und Consistorialrath Plattner, lebte. Neumark verfasste ein Gedicht, die »lobtönende Ehrensäule« betitelt, und übermachte es mit einer Vorrede dem Herzog Wilhelm IV. von Weimar. Dieser mag aus dem übersandten Poëm Neumark's Befähigung, besonders als Gelegenheitsdichter, erkannt und darauf hin beschlossen haben, ihn nach Weimar zu ziehen. Besagter Oheim wird zu diesem Beschlusse gewiss so viel als nur irgend möglich beigetragen haben. Neumark erhielt demnach eine Bestattung als Kanzlei-Registrator und fürstlicher Bibliothekar und scheint zu Ende des Jahres 1651 — nicht früher, wie meistens angegeben wird — in Weimar eingezogen zu sein. Sagt er doch selbst in seinem »Neu-Sprossenden Palmbaum«, dass er 1651, zur Zeit der Uebertragung der Würde eines Oberhaupts der fruchtbringenden Gesellschaft auf Herzog Wilhelm, welche am 8. Mai in jenem Jahr statthatte, sich noch nicht in Weimar befunden. Auch deuten manche seiner Gelegenheitsgedichte darauf hin, dass er sich im Herbste jenes Jahres noch in Hamburg befunden. Jedoch am Neujahrstage 1652 begrüsst er den Herzog zum »erstenmal« in einem Gedicht als seinen nunmehrigen Fürsten und Herrn. Eine seiner nächsten poetischen Kundgebungen in Weimar war dann ein »Freudenlied zum Geburtstag der Herzogin Dorothea Maria«, welches vom 14. September 1652 und aus Weimar datirt ist. Er hatte demnach seine Thätigkeit erst im letzteren Jahre in Weimar begonnen und nicht früher.

*) Zuerst gedruckt in seinem »Lustwäldgen«, Hamburg 1652.

In dem folgenden Jahre 1653 wurde er mit dem Beinamen »der Sprossende« von Herzog Wilhelm IV. in die fruchtbringende Gesellschaft aufgenommen und etwa drei Jahre später zu deren Erzschreinhalter ernannt. Zur selben Zeit erhielt er auch die Stelle eines fürstl. Archivars. In Weimar wurde Neumark im vollsten Sinne des Worts Hof- und Gelegenheitspoet; er dichtete und schrieb eine Menge Sachen, die dann theils im Druck erschienen, theils auch Manuscript blieben und von denen heute viele wohl gänzlich vergessen und verschollen sind. »Sein Sieghafter David, Davidischer Regentenspiegel, »Fortgepflantzter poetisch-musikalischer Lustwald«, seine Schrift von den »Gemüthsgaben des Herrn Wilhelm IV.« und seine »Vorstellung eines weisen und zugleich Tapfern Regenten«, erschienen nun. Es waren fast alle Gelegenheitsgedichte — sein fortgepflanzter Lustwald ist nur zum Theil auszunehmen —, in denen er meistens seinen Fürsten und dessen Regentengaben und Tugenden verherrlichte.

1662 starb Neumark's hoher Gönner, Herzog Wilhelm IV., und dessen Nachfolger, Herzog Johann Ernst und seine beiden fürstlichen Brüder, beliessen den Poeten in seiner Stellung als Beamter und Gelegenheitsdichter. Manches schrieb er noch in dieser neuen und letzten Epoche seines Lebens. Besonders wären sein »historisch-poetischer Lustwald«, ein Sammelwerk, und der »Neu-Sprossende Palmbaum«, eine Quelle der Geschichte der fruchtbringenden Gesellschaft, zu erwähnen. Doch seine Verse werden nun immer matter und gewöhnlicher und manche verdienen kaum noch gereimte Prosa genannt zu werden. Z. B. die Strophe, die er zur (angeblichen) Verherrlichung des Weimarer Kupferstechers Dürre dichtete:

»Herr Dürre, lieber Freund, wenn Jemand mich wird fragen
Wodurch doch euer Nam' so löblich sei bekannt,
Und hin und her berühmt? so will ich dieses sagen:
Durch seine Kupferstich' und schöne Künstlerhand.«

Hoffentlich verdienten die Werke des Herrn Dürre eine bessere Anerkennung, als diese gedankendürren Zeilen!

Trotz dieser allzu merklich werdenden Schwäche verliess ihn die Lust zur edlen Dicht- und Reimkunst keineswegs. Noch 1673 sucht er nach um Aufnahme in den Orden der Pegnitz-Schäfer, und dem damaligen Oberhirten Sigismund von Birken schreibt er: »Ich bin zwar alt und habe das fünfzigste Jahr erstiegen, jedennoch grünet bey mir die Lust zu solcher edlen Jugendlust und Schäferei«. Er scheint aber erst sechs Jahre später in den Orden aufgenommen worden zu sein, denn nur vom Jahre 1676 an findet er sich in den Verzeichnissen der Gesellschafts-Mitglieder eingetragen und zwar mit dem Beinamen »Thyrsis der Zweite«, oder der »Obersächsische«.

Ein Augenübel befiel den jungen alten Schäfer, und halb blind, krank und gebrechlich wurde er bald zur Arbeit untauglich. Auch jetzt noch behielt er durch die Gnade seines Fürsten nicht allein die völlige Besoldung, sondern auch Rang und Würden, den Amtstitel und damit verbundene Freiheiten. Hierfür dankte er durch das früher erwähnte Gedicht, betitelt »Thränendes Haus-Kreutz« etc., welches er seinen Kindern in die Feder dictirte und mit dem 30. Juni 1681 als Datum zeichnete. Acht Tage später, am 8. Juli, starb er.

(Schluss folgt.)
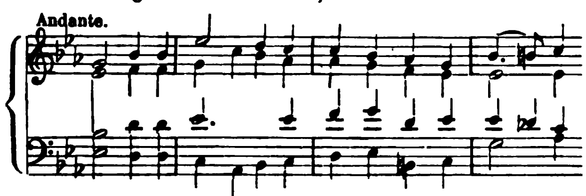


Rahab
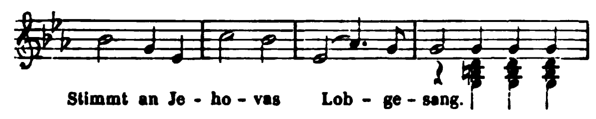
Oratorium in zwei Abtheilungen von Hermann Brandes, in Musik gesetzt von Wilhelm Mewes.*)

Unter allen Concerten, welche im Laufe des Winters in unserer Stadt Braunschweig gegeben wurden, war das vorletzte bei weitem das erheblichste, weil es ein neues Werk eines hiesigen Künstlers, des Kammermusikus Wilhelm Mewes, brachte: ein zweitheiliges Oratorium, welches die Freunde der Tonkunst dermaassen ansprach, dass gegenwärtig schon von einer zweiten Aufführung und zwar in der für Kunstzwecke gewidmeten Egidienkirche die Rede ist, in welcher eine weit grössere Hörermenge Zutritt finden kann, als in einem unserer Säle.
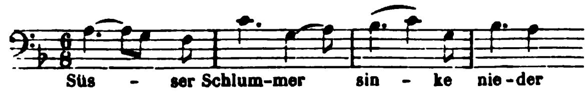
Das Buch des Oratoriums ist von dem jüngst hier verstorbenen Dichter Brandes nicht ungeschickt entworfen, die Fabel ist der heiligen Schrift entlehnt. Josua langt vor Jericho an, sendet einen Späher, welcher in der Stadt, bei der Jungfrau Rahab, einkehrt. Der Späher wird von den Kananitern verfolgt, aber von dem Mädchen gerettet, dafür wird das Mädchen bei der erfolgten Eroberung der Stadt einzig und allein geschont, von Josua mit dem Späher, welcher durch sie gerettet wurde, vermählt. Ueber der Vermählung hat der Held Josua ein Gesicht, das ihm die Rahab als Aeltermutter des künftigen Messias verkündet, da wirklich dieser Name mit in dem matthäischen Stammbaume Christi angeführt steht. — Der Anfang des Werkes ist von dem Dichter schon recht dramatisch gehalten, weshalb der Tonsetzer nicht nothwendig hatte, durch eine lange Ouvertüre seine Zuhörer zu spannen. Nach einem kurzen Einleitungssatze von einigen 20 Takten in Es,



welcher gleich im strengen Style den tiefen Ernst des Meisters kund giebt, und seinem musikalischen Formensinn Ehre macht, beginnt das Werk mit dem Chor der Juden, welcher anfangs unisono gehalten ist, um später eine um so schlagendere Wirkung zu machen.
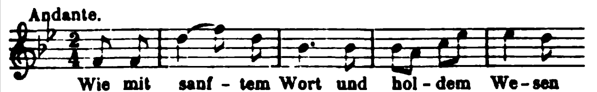


Im Recitativ erklärt nun Josua: dass Jericho zum Besitze Kanaans nothwendig sei, und Salma bietet sich an, die Rolle des Spähers zu übernehmen. Bevor Salma auszieht, singt er mit dem Feldherrn ein wohlklingendes Duett. Die Nacht gebietet das Lager aufzuschlagen; ein Nachtgesang mit lieblichen Weisen erklingt, Arie mit Chor:
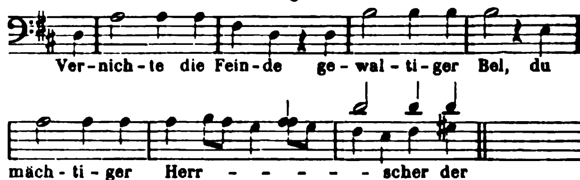


*) Den obigen Bericht, der uns von einem früheren Mitarbeiter der Schumann'schen und später der Deutschen Musikzeitung zugekommen, drucken wir gerne hier ab, da der Leser durch denselben und durch die mitgetheilten Notenbeispiele eine ungefähre Vorstellung von dem neuen Werke erhält, wenn auch gerade die letzteren ihn nicht durchaus zu demselben Urtheil führen werden, welches dem Herrn Einsender die Feder führte. D. Red.

Das Orchester schildert nun in einem nicht zu langen Zwischensatze den Uebergang von der Nacht zum Morgen, welcher des Publikums besonderes Wohlgefallen erregte. Wir müssen zugestehen, dass der Satz, fein und schön gehalten, hier eine Kluft ausfüllt, welche der Dichter nothwendig gemacht hat, wünschen aber, dass der Tonsetzer nicht mehr in Gelegenheit komme, das malen zu müssen, was mit Tönen eigentlich nicht gemalt werden kann, was also gar zu leicht in leere Spielerei ausarten muss. Nachdem dieser Satz uns in den Morgen und nach Jericho in die Stadt gebracht hat, belauschen wir Rahab unter ihren Blumen, wo sie den Späher Salma entdeckt, worauf sich ein zartes Verhältniss unter den jungen Leuten entspinnt. Das Duett in B
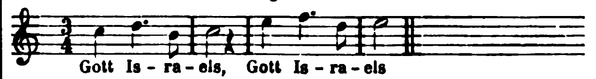


derselben zeichnet sich sowohl durch den reinen Satz als durch die Innigkeit aus, die doch nirgends in die heute zu häufige Süssigkeit und Weichlichkeit ausartet. Der König mit den Kananitern halten nun Nachfrage nach dem Späher. Rahab hat ihn verborgen, sendet die Suchenden auf falsche Fährten. Dann lässt sie den Fremdling entschlüpften, der fliehend die Stadt mit Rache bedroht und der Freundin das Gefühl erregt, dass sie wohl unrecht gethan habe, ihn zu verhehlen. Doch der Menschenopfer erheischende Bel hat sie schon auf die Seite Jehovas hinüber gedrängt. Wirklich schliesst nun der erste Theil mit einem Chor an Bel, welcher dem Gotte derartige Opfer in Aussicht stellt. Der letzte Satz dieses Chores, Allegro molto, ist eine Fuge, die, ergreifend und frisch und doch nicht zu sehr ausgesponnen, an die glücklicheren Sätze erinnert, welche Händel in ähnlichen Lagen erfand
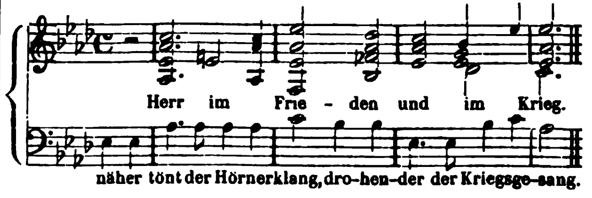


und dem ersten Theile einen so glänzenden als kräftigen Schluss gewährt.

Der zweite Theil des Oratoriums hebt nach einer kurzen Einleitung des Saitenquartetts mit einer Arie der Rahab an, in welcher sie sich zum Jehovaglauben bekennt.
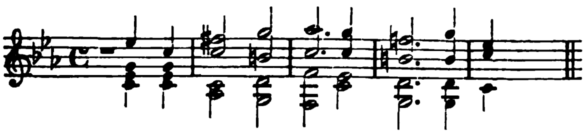


Der König der Kananiter kehrt nun zurück; entrüstet darüber, dass Rahab ihn irre geführt, lässt er die Jungfrau ergreifen, zum Tempel führen, sie soll Bel zum Opfer fallen; aber jetzt bricht Israel herein. Man hört seinen Triumphgesang, in welchen zuletzt die Kananiter unisono einfallen. Wir wollen hier nur in einem Zuge diesen ergreifenden Doppelchor andeuten:
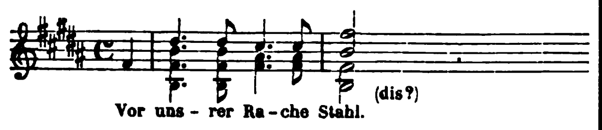


Der König strebt sein Volk zu ermannen, will Rahab selber zum Opferaltar schleppen, aber da ertönt die furchtbare Posaune,
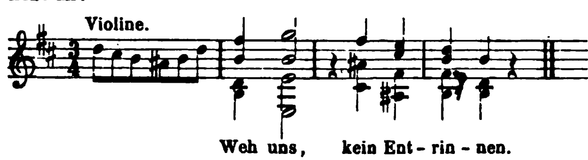
wirbeln die Donner Jehovas, bricht das Volk der Kananiter in Jammer aus:
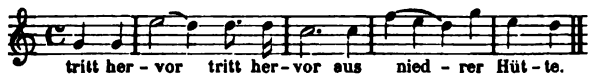


Dann entflieht es. Josua tritt auf, gebietet die bei den Juden übliche Tödtung alles Lebendigen, und somit hebt der Chor der Juden das wilde Lied an



Nach demselben treten die Kananiter noch einmal mit ihrem letzten Gesange auf, der, wenn er nicht so charakteristisch wäre, wohl wegbleiben könnte, da, weil die dem Untergange Geweihten schon einmal das Feld geräumt haben, der nochmalige Schwanengesang das Werk in die Länge zieht. Dieser Gesang hebt an:
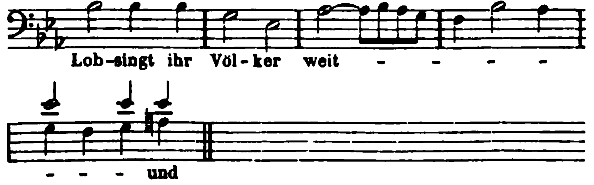


Salma tritt nun vor Josua auf und verlangt Schonung für Rahab, der Feldherr lässt sie vorführen und vermählt sie dem, welchen sie als Späher rettete. Arie und Chor tragen das Gepräge eines feierlichen Marsches:



Die Vermählten stimmen einen Freudengesang an, der mit zu dem Schönsten des ganzen Werkes gehört und doch im strengen ernsten Style gehalten bleibt:



Nach diesem Brautgesang wird das Auge Josuas vom Gesichte gerührt, in einem kühnen Recitative verkündet er den sittlichen Fall der Welt, verkündet er den Messias und somit hebt dann der Schlussgesang an, welcher zuletzt in einer Fuge gipfelt, die von hinreissender Wirkung ist.



Wir können nicht anders als dem Tonsetzer ein freudiges *Da capo*, ein aufmunterndes *Continuazione* zurufen. Wer mit einem so ernsten, so rein gehaltenen und durchdachten Werke auftritt, zeigt unzweideutigen Beruf zur Kunst, scheint zu einer glänzenden Laufbahn berufen zu sein. Wirklich ist uns von Mewes bis dahin nichts bekannt geworden, als eine neue Ausgabe Mozart'scher Sonaten für das heutige Clavier, welche er schon vor Jahren unternahm und durchführte. Wir ahnten nicht, dass er mit einem solchen selbständigen Werke uns überraschen würde, selbst eine solche Gewandtheit in der Stimmführung, einen solchen Reichthum musikalischer Mittel besitzen, über einen solchen Vorrath von gesunden und kräftigen Melodien verfügen könnte. Was wir dem Tonsetzer wünschen, wäre ein Buch zu einem neuen Werke, das seinen Stoff aus der vaterländischen Geschichte nähme. Schon Händel hat das Schönste der biblischen Sage zu seinen unsterblichen Werken mit solchem Fleisse ausgebeutet, dass seine Nachkommen nur spärliche Nachlese halten konnten. Sollte der Tonsetzer unserer Zeit noch immer nachzustoppeln haben, sollte er nicht lieber in die vaterländische Geschichte hinüber greifen, die uns Deutsche ganz anders ansprechen und hinreissen muss, wenn der Componist den rechten Ton anzuschlagen weiss? Sollte er nicht im Gesange das Volk leben lassen, von welchem die Kunst ächt musikalischen Gesanges ihren Ursprung genommen hat?

Braunschweig im April 1864.

Wilh. v. Waldbrühl.

Berichte.

Hamburg. (Schluss.) Die Sing-Akademie, unter Leitung der Herren Grund und Stockhausen, gab am 19. Jan. ein Concert, in welchem der dritte Theil aus Schumann's Faust-Musik den Schwerpunkt bildete. Herr Stockhausen, welcher den Faust sang, erwirbt sich grosse Verdienste um dieses Werk durch seinen herrlichen Vortrag. Herr Ad. Schulze sang die Basspartie, die übrigen Soli wurden von Dilettanten gesungen, und gelang Alles zu grosser Befriedigung. Ausserdem kamen zur Aufführung: Cantate von Bach »Wachet auf«, und die Chorphantasie von Beethoven, die Pianoforte-Partie von Frau Schumann gespielt. Die Phantasie litt durch einige Unsicherheiten im Orchester. Eine Woche später wurde das Concert zum Besten Schleswig-Holsteins wiederholt, diesmal die Pianoforte-Partie von Frl. Sara Magnus gespielt. Dieser Aufführung konnten wir nicht beiwohnen.

Ein Concert der Sing-Akademie am 19. April in der neuen Nicolai-Kirche enthielt ein aus 8 Stücken bestehendes buntes Programm, wovon jede einzelne Nummer zu besprechen hier der Raum fehlt. Die bedeutendsten waren: Cantate von Bach »Freue dich erlöste Schaar« und der erste Chor aus der Krönungshymne von Händel »Zadeck der Priester«. Beide Nummern gingen nicht sonderlich präcis zusammen, namentlich der Händel'sche Chor, bei dem die Bässe immer hinter den Violinen zurück waren. Eine Motette mit Orgel von Mendelssohn und Mozart's Ave verum waren in der Ausführung jedenfalls am gelungensten und hinterliessen einen wohlthuenden Eindruck.

In einem Privat-Concert der Deppe'schen Sing-Akademie am 12. April kamen zur Aufführung: Cantate von Bach »Ach Gott wie manches Herzeleid«, Requiem für Mignon von Schumann, und Beethoven's Ruinen von Athen, mit verbindendem Text von Rob. Heller. In allen drei Werken hatte Herr Ad. Schulze die Bass-Partie übernommen und bewährte sich wieder als ein Sänger der gediegensten Richtung. Herr Julius Schmidt, Kammermusikus aus Detmold, erwarb sich reichen Beifall durch den Vortrag eines Capriccios für Violoncell von B. Romberg.

In einem am 23. April von Hrn. Deppe zum Besten Schleswig-Holsteins gegebenen Concert zeichnete sich Fräulein Sara Magnus durch den Vortrag des Fmoll-Concerts von Chopin ganz besonders aus; Herr Ad. Bargheer aus Münster, ein vorzüglicher Geiger, spielte ein Concert von Viotti, eine Menuett und ein Allegro von Bach, ebenfalls mit vielem Beifall.

Den Schluss der Saison machte Herr Jul. Stockhausen

am 6. Mai mit dem Vortrag der Müllerlieder von Schubert, nachdem er einige Wochen früher auch die ganze Winterreise gesungen hatte.

Brünn. —ý. Noch bin ich mit dem Berichte über den zweiten Theil unserer Concert-Saison im Rückstande. Der Musikverein hatte in der kurzen Fastenzeit drei Concerte zu geben, um den übernommenen Verpflichtungen seinen Mitgliedern gegenüber nachzukommen. Die vom Stadtvorstande angeordneten Umänderungen des einzigen grösseren Saales (leider werden die Räume des Saales selbst nicht erweitert), der in Brünn existirt, machte jeden Aufschub unmöglich, und man musste daher, wollte man nicht den noch wenig geschulten Kräften Unmögliches auferlegen oder mit mangelhaften Kräften vor's Publikum treten, zu einem Auskunftsmittel greifen, welches zwar an und für sich der Stellung eines Orchester-Concert-Vereins (das ist noch thatsächlich der Musikverein) nicht entspricht, welches aber durch den Drang der Verhältnisse seine volle Rechtfertigung findet; es musste nämlich ein Concert mit Kammermusik ausgefüllt werden. Ein ganz tüchtiges Dilettantenquartett unterzog sich dieser Aufgabe mit so überraschendem Erfolge, dass man jetzt die Vorbereitungen eines constanten Quartett-Cyclus für die künftige Saison trifft.

Das Programm der drei Musikvereins-Concerte war folgendes: Haydn's Esdur-Symphonie (Nr. 1) und Schumann's »Der Rose Pilgerfahrt«; — Haydn's Fdur-Quartett (Op. 77 Nr. 2), Mendelssohn's Clavierquartett in H-moll (Op. 3), Beethoven's Fdur-Quartett (Op. 18 Nr. 1); — endlich: Cherubini's Faniska-Ouvertüre, Mendelssohn's Concert-Arie, Mozart's Gmoll-Symphonie, Gade's Frühlingsbotschaft, und Mendelssohn's Oratoriumsfragmente »Christus«. Sowohl die Leistungen des Vereins, als die Theilnahme des Publikums machen erfreuliche Fortschritte und berechtigen zu den besten Erwartungen.

Der Männergesangverein gab sein Concert und seine Liedertafel vor einem zahlreichen animirten Publikum. Das Programm war, wie es hierbei nicht anders gehen kann, ein ziemlich gemischtes.

Auch einige »Künstler« besuchten unsere Stadt. Ein Clavierspieler, Herr Knina, enttäuschte in einem gutbesuchten Concerte das Publikum auf eine unverzeihliche Weise. Affectation des Vortrages, mangelhafte Anwendung des Pedals, Seichtheit des Programms sind so grobe Fehler, dass man sie kaum mehr Dilettanten verzeiht. Die einzige anziehende Nummer (Beethoven's Violin-Sonate in A-dur) blieb einfach aus, ohne dass das Publikum auch nur ein Wort der Entschuldigung gehört hätte.

Zu Ende der Saison liess sich eine Violinspielerin, Fräulein Charlotte Deckner, der aus Wien ein günstiger Ruf voranging, hören. Auch diese schülerhafte Leistung konnte in einer Stadt, wo man die grosse Geige der Wilhelmine Neruda-Norman zu hören gewohnt war, nicht Erfolg haben. Desto anziehender wirkte das Spiel Franz Bendel's, der, zum Deckner'schen Concerte aus Wien gekommen, die Hörer so zu sagen im Sturme gewann und ein selbständiges Concert geben musste. Vollendete Technik, Eleganz und tadellose Reinheit paaren sich bei ihm mit echt künstlerischer Auffassung. Sein Programm beweist auch dessen ernstes Streben. Er spielte nebst eigenen und Liszt'schen Compositionen: Beethoven, Sebastian und Philipp Emanuel Bach und Robert Schumann. Bendel ist nicht blos einer der tüchtigsten Claviervirtuosen der Jetztzeit, auch seine grösseren Arbeiten (Sonaten, Trios, Messen u. dgl.) sprechen deutlich für seine musikalische Begabung.

Nun ruht wieder alle Musik, aber man rüstet sich allenthalben, die künftige Concertsaison würdig zu beginnen.

Leipzig. *S. B.* Es ist gewiss sehr dankens- und anerkennenswerth, wenn die hiesigen Gesangvereine sich mit Händel beschäftigen und dessen grosse Oratorienwerke dem Publikum vorführen. Besonders muss das im Hinblick auf sein Hauptwerk, den »Messias«, betont werden, den man in Leipzig seit geraumer Zeit (etwa 10 Jahre) nicht gehört hat. Leider bewirkt die hiesige Zersplitterung der Gesangskräfte und der Mangel eines geeigneten Locals, dass nur derjenige Theil des Publikums, dessen Verehrung für Händel schon feststeht, eine gewisse begrenzte Freude an diesen Aufführungen finden kann. Neue Anhänger dürften unter den obwaltenden Verhältnissen für Händel hier nicht zu gewinnen sein, und einen rechten Eindruck von der Gewalt des Meisters kann man hier nicht bekommen, da in der Regel der Chor viel zu schwach besetzt ist und die Solisten nur im beschränkten Sinne ihren Aufgaben gewachsen genannt werden können.

Bei der Aufführung des Messias, Sonntag den 5. Juni, durch die Singakademie empfanden wir dies wieder so deutlich, dass wir wiederholt sagen müssen: das Oratorium ist der schwächste Punkt im gegenwärtigen Musikleben Leipzigs. Die Eingebornen mögen das weniger stark fühlen; aber wer anderwärts auf Musikfesten und in grossen Städten Händel'sche Oratorien gehört hat, der wird sich schwer dazu bequemen, solche Aufführungen des Meisters würdig zu finden. Es möchte kaum billig erscheinen, einen grossen Maassstab an dieselben anzulegen, wenn nicht von einer Stadt von ca. 90,000 Einwohnern angenommen werden dürfte, dass, wirkten die vorhandenen Kräfte bei solchen Gelegenheiten zusammen und stände ihnen eine der Kunst und der Ehre einer Musikstadt entsprechende Räumlichkeit zu Gebot, ganz andere Resultate zu erzielen wären.

Wir erkennen mit Vergnügen an, dass die »Singakademie« und ihr Dirigent Herr von Bernuth, nicht minder die Solosänger, sich alle Mühe gegeben hatten, um eine anständige Aufführung des Meisterwerks zu erzielen. Die Chöre schienen gut studirt, und man hatte für die Solopartien sogar einige auswärtige Kräfte herangezogen; das Orchester war zum Theil von den besten Musikern besetzt. Eigenthümlich muss es jeden Leser berühren, zu erfahren, dass, während man anderwärts, wo Händel im Concertsaal, also meistens ohne Orgel, aufgeführt wird, die fehlende Orgel beklagt, hier eine Kirche benutzt wurde und die Orgel — schwieg. Und gleichwohl dürfen wir dies nicht einmal tadeln, denn der ohnehin wenig ausgiebige Chor und das etwas spitzig klingende Streichquartett würden durch die Orgel völlig zugedeckt worden sein. Was die Solisten betrifft, so herrschte einiges Missgeschick. Die erste Sopranpartie sollte die Gattin des Herrn Dirigenten übernehmen und sich bei dieser Gelegenheit zum ersten Mal vor dem Leipziger Publikum hören lassen. Allein sie wurde durch Unwohlsein verhindert und Frl. Wigand musste in letzter Stunde für dieselbe eintreten. Wenn nun auch nicht zu läugnen ist, dass diese Dame durch ihre schöne Stimme und hinreichende Sicherheit sich abermals als treffliche Kraft erwies, so kann doch ein tieferes Erfassen der Aufgabe unter solchen Umständen nicht erwartet werden, um so weniger, als Händel nicht der Componist scheint, für dessen Musik Frl. Wigand vorzüglich geeignet ist. Der Alt war in den Händen des Fräul. Lessiak, die als tüchtige, sichere Oratoriensängerin bekannt ist, wenn sie auch im Vortrag einer gewissen Steifheit nicht Herr zu werden vermag. Bei lang gehaltenen Tönen z. B. macht sich dies besonders geltend, es fehlt da auffallend an der Fähigkeit des An- und Abschwellens. Der Tenor, Herr Denner aus Kassel, zeigte schöne Stimme und deutliche Aussprache, aber er ist noch nicht weit über den Anfänger hinaus; namentlich versteht er in der Höhe noch gar nicht seine Stimme zu moduliren: er singt beständig *forte;* ausserdem kommt Alles noch etwas schleppend zu Tage. Die vorzüglichste Kraft war der Bassist Herr Schulze aus Hamburg (Schüler von Garcia). Treffliche Methode und tiefere Auffassung machten die neue Bekanntschaft zu einer sehr

erfreulichen. Nur möge Herr Schulze sich vor einem gewissen blechernen Klang hüten, den seine sonst so schöne Stimme annimmt, sobald er, namentlich bei Schlüssen, besondere Pointen erzielen will.

Im Allgemeinen lag der Aufführung die Mozart'sche Bearbeitung (mit mehrfachen Kürzungen im 2. und 3. Theil) zu Grunde, und wurden viele Fehler gegen die Absichten des Componisten vermieden, die wir nach einer Aufführung in Wien (im Spätherbste 1862) in der »Deutschen Musikzeitung« zu rügen veranlasst waren; so z. B. wurde, wie es sich gehört, das erste Recitativ und die folgende Arie vom Tenor gesungen. Wogegen in andern Punkten am Hergebrachten aber Unrichtigen festgehalten ward, wie z. B. daran, dass der Anfang des Chors »Denn es ist uns ein Kind geboren« und der Schlusschor des ersten Theils vom Soloquartett statt vom Chor gesungen wurden (in England sangen bei dem grossen Händelfest 1862 viertausend Stimmen diese Stellen mit grösstem Erfolg!).*) Endlich, um eine Menge anderer Punkte zu übergehen, müssen wir es mindestens eine Bequemlichkeit nennen, wenn man noch heute an der Mozart'schen Abänderung des Trompetensatzes in der Arie »Es schallt die Posaune« in einen Hornsatz, und an seiner in keiner Weise zu rechtfertigenden Instrumentirung, namentlich des Pastorale mit dem ganz unhändel'schen Piccolo-Gepfeife festhält.**) Einem heutigen Dirigenten muss nicht nur erlaubt sein, wir fordern sogar von ihm, dass er in solchen Sachen selbständig vorgehe und die betreffenden Fragen im Sinne besserer Erkenntniss erledige.

Wir wollen es bei den obigen Bemerkungen bewenden lassen und uns nicht bei Einzelheiten aufhalten (wobei manches besondern Unglücks gedacht werden müsste!). Zudem waren wir verhindert, der ganzen Aufführung beizuwohnen. Und endlich erhebt eine Darstellung des Messias durch die Leipziger Singakademie, also nicht durch die erste Concertanstalt der Stadt, nicht den Anspruch, eine mustergiltige zu sein, in welchem Falle eine noch strengere Kritik am Platze wäre. — Möchten in Zukunft bei solchen Gelegenheiten alle Gesangskräfte unserer Stadt zusammmenwirken, damit zum mindesten die nöthige Fülle und Kraft erzielt werde.

Nachrichten.

Unser Londoner Correspondent meldet von dort unter dem Datum vom 5. Juni: In Her Majesty's-Theater wird statt des versprochenen Tannhäusers »Mireille«, die neue Oper von Gounod, aufgeführt; ferner wird Beethoven's »Fidelio« mit der Tietjens und Dr. Gunz vorbereitet. In Coventgarden mussten wegen Unpässlichkeit von Frl. Lucca wiederholte Aenderungen im Repertoir vorgenommen werden. Auch hier wurde Flotow's »Stradella« gewählt, in der Wachtel zum letzten Mal (wie es heisst) auftrat. »Robert« und »Hugenotten« sollen neu mit Schmid und Tamberlick gegeben werden. »Don Juan« wurde vergangene Woche dreimal aufgeführt (einmal als Ersatz für den angekündigten Faust). Die Oper machte stets volles Haus und wird auch nächste Woche gegeben. Im Privatconcert bei Hofe 6. Juni wirken die Damen Dustmann, Leschetitzky, die Herren Schmid, Gunz und Concertmeister Lauterbach mit. Letzterer spielte auch im philharmonischen Concert zu Dublin. Am 6. Juni wird ein *monday popular Concert* gegeben, dessen Ertrag zur Unterstützung des Violinspielers Ernst bestimmt ist. Joachim, Wieniawsky, Piatti, die Damen Dustmann und Leschetitzky wirken mit; auch werden ein neues Quartett von Ernst und mehrere kleinere neue Compositionen von ihm zum ersten Mal aufgeführt. Schumann's Name ist in den Programmen in letzter Zeit auffallend oft erwähnt und bis jetzt vom Publikum mehr gewürdigt als von der Kritik.

Die Bozner Zeitung schreibt aus Bozen: Die Aufführung von Robert Schumann's herrlichem Werke: »Der Rose Pilgerfahrt« fand gestern Abends im hiesigen Theater unter der Leitung des Musikvereinscapellmeisters Herrn M. Nagiller vor einem sehr zahlreich versammelten kunstsinnigen Publikum mit einem für unsere Verhältnisse sehr günstigen Erfolge statt, und es ist dem löblichen Streben unserer vereinten musikalischen Kräfte vollständig gelungen, die hohe Schönheit dieser prachtvollen Composition zum Verständnisse zu bringen, und den berühmten Meister auf eine würdige Weise bei uns einzuführen. Das Publikum folgte der Ausführung mit der gespanntesten Aufmerksamkeit, und ein allgemeiner stürmischer Applaus erhob sich wiederholt am Schlusse eines jeden Theiles. Herr Nagiller ward am Ende der Aufführung in Anerkennung seiner ausserordentlich thätigen Bemühungen für das Zustandebringen dieser Leistung auf das Ehrenvollste gerufen. Zum schönen Gelingen des Werkes trugen die rühmlichsten Leistungen der Solisten, des starkbesetzten Chores und des Orchesters nach ihren besten Kräften bei.

Zu Zefingen in der Schweiz wird das Oratorium »Abraham« von C. A. Mangold zu einer Aufführung vorbereitet, die den 26. Juni in der Kirche daselbst unter Leitung des Musikdirector Eug. Petzold stattfinden soll. — Der Componist schreibt zu diesem Zweck eigens noch eine Orgelpartie.

Wir werden um Aufnahme folgender Nachricht ersucht: »Damit beschäftigt, ein »Chronologisch-thematisches Verzeichniss der sämmtlichen Tonwerke Carl Maria von Weber's nebst Erläuterungen« in der Art der v. Köchel'schen Arbeit über Mozart zu verfassen, bitte ich alle Besitzer von musikalischen wie sonstigen Original-Handschriften C. M. v. Weber's hiedurch ganz gehorsamst, mir zur Förderung meines Unternehmens dergleichen Manuscripte zur Ansicht gütigst zu gestatten, bestünden dieselben auch nur aus dem kleinsten Fragmente einer Composition oder einer darauf bezüglichen brieflichen oder sonstigen Bemerkung. Die geehrten Einsender dürfen sich der sorgfältigsten Behandlung, so wie der schleunigen (auf Wunsch »recommandirten«) Rücksendung des Eingesendeten versichert halten, welches entweder direct an mich oder an »Herrn F. Espagne, Kustos der musikalischen Abtheilung der Königl. Bibliotheken zu Berlin«, gefälligst zu richten sein würde. F. W. Jähns, Kgl. Preuss. Musik-Director. Berlin (Krausenstrasse Nr. 62) im Mai 1864.«

Der Salzunger Kirchenchor hat sich am 29. Mai in Weimar und am 30. Mai in Jena mit vielem Erfolg hören lassen.

Der Pariser Musikkritiker P. A. Fiorentino ist am 31. Mai in Paris gestorben. Er schrieb im Moniteur unter dem Namen A. de Rovray, dann in der France unter seinem eigenen Namen, war in Sicilien geboren, und hat ein Vermögen von 600,000 Frcs. hinterlassen!!

Opernnachrichten. Gluck's »Alceste« soll in Dresden bei der Wiedereröffnung des Hoftheaters neu einstudirt in Scene gehen. — In Coburg wurde Beethoven's »Fidelio« seit längerer Zeit wieder einmal gegeben. — Ueber Gounod's neueste Oper »Mireille« weiss der geistvolle und scharfe Kritiker Pierre Scudo wenig Gutes zu sagen; am besten seien der Mädchen-Chor zu Anfang, das Finale des 2. Akts und der Chor der Schnitter im vierten. Im Ganzen vermisst er das locale Colorit des Bodens der Dichtung, der Provence: »keine Sonne, kein Grün in dieser Musik, sie ist einfach langweilig.« Er schliesst ironisch mit einem Hoch auf Verdi und der ernsten Behauptung, dass schon im Rigoletto mehr Musik sei, als in allen Werken Gounod's. Dagegen bezeichnet Scudo die neue dreiaktige Oper »Lara« von Aimé Maillart als ein Werk, dessen Erfolg wenigstens für einige Zeit gesichert sei. Auch andere Berichte (Niederrh. Mus.-Ztg. Nr. 15, Morgenblatt und andere) rühmen übereinstimmend die letztgenannte Oper als ein Werk voll scenischen und musikalischen Lebens, besonders aber den ganzen zweiten Akt und die Lieder des Pagen Kraled »*A l'ombre des verts platanes*« und »*Douce pensée*«. Dem Tonsetzer, der die leichten Couplets zu den »*Dragons de Villars*« (»Das Glöckchen des Eremiten«) geschrieben, hätte man diese Energie, diesen Schwung kaum zugetraut.

In (anscheinend nur titulärer) zweiter Auflage erschien F. Burckhardt's deutsche Uebersetzung der *Memorie di Lorenzo da Ponte*. Es sind Schilderungen rein äusserlicher Erlebnisse, fast im Genre und Style Casanova's; von Musik und Mozart ist so wenig die Rede, dass die auf dem Titel gross gedruckte verangestellte Bezeichnung: »Ein Freund und Mitarbeiter W. A. Mozart's« sich schon beim ersten Blättern als unglaubwürdig herausstellt.

Der zweite Band von Ambros' Geschichte der Musik ist soeben erschienen.

Vom freien deutschen Hochstifte für Wissenschaft und Künste in Frankfurt a. M. ist nun auch Ferd. Hiller zum Ehrenmitglied ernannt worden.

Für das in Erz zu giessende lebensgrosse Standbild J. Haydn's ist eine Concurrenz für die bildenden Künstler Wiens ausgeschrieben worden.

*) Vergl. Nr. 42 des III. Jahrgs. der Deutschen Musikzeitung.

**) Selbst Jahn erkennt an, dass Mozart in seiner Instrumentirung über das hinausgegangen ist, was sich durch die Nothwendigkeit rechtfertigen lässt.

Leipzig. Der pensionirte Flötist des Gewandhausorchesters und Inspector des Conservatoriums Carl August Grenser ist am 26. Mai im 70. Lebensjahre gestorben.

— In der letzten Motetten-Aufführung des Thomanerchors hörten wir ein herrlich gearbeitetes Bruchstück aus einem (ungedruckten) Credo von Cherubini. Ferner einen Chorsatz »Lass stets dein Reich sich mehren« von S. Bach.

Zeitungsschau.

Die Wiener »Recensionen« brachten in Nr. 24 einen Artikel von O. Gumprecht: »Das Cherubini'sche und das Mozart'sche Requiem. Eine vergleichende Betrachtung.« Bemerkenswerth scheint, was der Verfasser u. A. über den Geist der französischen Kirchenmusik überhaupt sagt: »Der Requiem- und Messencomponist des modernen Frankreichs, welcher als Augenzeuge den Umsturz der Kirche und ihren künstlerischen Wiederaufbau erlebte, der mit allen Elementen neuester Bildung durchdrungen war, wandte sich mit seinen Werken nicht an eine gläubige Gemeinde, die religiöse Erbauung suchte, sondern an das Publikum, für das es sich lediglich um einen ästhetischen Genuss handelte. Wenn er seine Partituren schrieb, damit sie in der Kirche aufgeführt würden, so hatte diese für ihn doch nur die Bedeutung eines grossen Concertsaals. Während sich die Musik innerlich und äusserlich vom Gottesdienst löste und doch zugleich Akte desselben als Anregung und Material zu ihren Gebilden benutzte, musste sie sich mit Nothwendigkeit zu einem wesentlich dramatischen oder vielleicht richtiger theatralischen Styl gedrängt fühlen. Der Cultus, dessen integrirender Bestandtheil sie einst gewesen, verwandelt sich für sie in einen Gegenstand der Darstellung.«

ANZEIGER.

Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Allgemeine
Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Selmar Bagge.

Leipzig, 22. Juni 1864. **Nr. 25.** Neue Folge. II. Jahrgang.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.
Preis: Jährlich 5 Thlr. 10 Ngr. Vierteljährliche Pränumeration 1 Thlr. 10 Ngr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr.
Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Georg Neumark
der Poet und Gambenspieler
1621—1681.

Von Ernst Pasqué.

(Schluss.)

Neumark scheint zweimal verheirathet gewesen zu sein, denn sein poetisch-musikalisches Lustwäldchen (Hamburg 1652) enthält ein Tanzlied »nach Ahrt der Pohlen«, mit der nähern Bezeichnung: »auf den hochzeitlichen Ehrentag Herrn Dietrich Schelhammers, meines vielgeehrten Herrn Schwagers und Jungfer Anna Margareta Friedrichin, begangen in Hamburg den 30. September 1651.« Weiter befindet sich im zweiten Theile des fortgepflanzten Lustwalds ein Gedicht mit der Ueberschrift:

»Als mein Herr Schwiegervater Just Werner den 2. September 1655 nicht allein seinen Namenstag beging, sondern auch mit guten Freunden seinen schönen neuangelegten Garten zu Lützendorf (bei Weimar gelegen) einweihete.«

Die Bezeichnung »Schwiegervater« lässt keine andere Deutung zu; der Titel »Schwager« kann aber von ihm in einem andern Sinne gebraucht worden sein. In seinem »Haus-Kreutz« spricht er auch von seinen »lieben Kindern, so meistens unerzogen sein«. Was aus denen geworden, ist nicht anzugeben; der Name Neumark ist mir weiter nicht vorgekommen, und so wären dies die wenigen Daten, die über seine Familienverhältnisse zu geben wären.

Ueber frühere Herzensneigungen enthalten seine Gedichte auch mancherlei Andeutungen. Besonders scheint er in Kiel eine Liebe gehabt zu haben, die er später des öftern, besonders von Thorn aus, in einem »Klagelied« als seine »herzliebste Schäfferin Karitille« ansingt. Unter anderm ruft er ihr zu:

»Er dänket Tag und Nacht an deine Heldenaugen,
An deinen Zuckermund, an deine Marmorbrust,
An deine Höflichkeit, drum will ihm nichtes taugen;
Das andre Jungfer Volk ist ihm nur lauter Wust.«

Doch er erfährt bald ihren Tod und abermals stimmt er Klagelieder auf die Geschiedene an. Es sind im Ganzen sieben derartige, meistens vielstrophige Gedichte vorhanden, von denen er drei selbst in Musik setzte. Ausser diesen Versen an seine Kieler Schöne, befinden sich noch andere Poesien in seinem Lustwalde, die auf allerlei, mehr oder minder flüchtige Neigungen des schwärmerischen Poeten schliessen lassen.

Dieser Lustwald enthält auch eine Menge Stellen, in denen Neumark sich als Musiker und über sein »liebes Gambenspiel« ausspricht. Da singt er zum Geburtstage seines Tischgesellschafters Albrecht von Schran zu Königsberg ein »Glückwunschlied« von 15 Strophen, von denen die 11. und 12. lauten:

— »Ein paar Kannen Wein vom Rheine,
Oder auch von anderm Weine
Wird uns darzu dienlich sein.
Ein paar oder zwey Zitronen,
Muss man hier auch nicht verschonen,
Halt! es muss auch Zukker drein!

Dann sollst du zu deinen Ehren
Mein Violdagambchen hören,
(Wo ich nur was streichen kann.)
Recht will ich mich lustig machen
Und bey solchen Ehrensachen
Mich erweisen als ein Mann. etc.«

In ganz ähnlicher Weise drückt sich die Schäferin Fryne Bozene in seiner gleichnamigen Geschichte aus, als sie in einem Liede das Landleben rühmt:

— »Dann lest Thyrsis uns zu Ehren,
Thyrsis unser Wälderschein,
Sein Violdagambchen hören,
Singt auch wohl bisweilen drein
Wie er Karitillen liebet
Und sich nur um Sie betrübet.« —

Einem Freunde, dem Danziger Maler Samuel Miedenthal, dichtete er auf sein »Clavizytherium«:

»Bey feiner Jugendlust, und dann zu Gottes Ehren
Lässt sich mein Saitenspiel bey guten Freunden hören.
Wer aber Zoten liebt und volle Säufferei,
Der wisse, dass es ihm fest zugeschlossen sey.«

Den beiden Hamburger Tonkünstlern, dem »weltberühmten« Organisten Heinrich Scheidemann und dem »weitberühmten« Geigenkünstler Johann Schop, spricht er sein Entzücken, als er sie in der »Vesper« hörte, also aus:

»Bin ich denn im Geist entzükkt? Welcher kann mein Herz so beugen,
Durch so süsses Pfeiffenwerk? Wessen ist der schöne Thon,
Der durch alle Sinne dringt? Bist du es Hipparchion,
Und dein Mitgesell Rufin, der mit einer sanften Geigen
Das gekünstelt Orgelspiel noch beliebter machen kann?
Nein, Ihr seid zu schlecht dazu. Es ist Schop und Scheidemann.«

Ueber die Virtuosin auf der Gambe, Frau Dorothea vom Ried, ist er so entzückt, dass er ausruft:

»Stell nur dein Spielen ein du ädler Musenchor,
Denn Dorothe vom Ried die thuts Euch allen vor.«

Doch so enthusiastisch und galant er sich gegen Musiker und Musikliebende bezeigt, so entrüstet und zornig kann er werden, wenn er einem Verächter dieser edlen Kunst, oder des Gambenspiels begegnet, dann ist es förmlich zu Ende mit seiner gottvertrauenden Ergebenheit, und anstatt sich vor dem Herrn zu demüthigen und eine solche Ungerechtigkeit auch geduldig über sich ergehen zu lassen, greift er zum Schwerte, d. h. zur Feder, die dann in seiner Hand wahrhaft zum Knüttel wird, und straft sothanen Musikverächter nach Herzenslust ab. Einem solchen »gar reichen und vornehmen, doch aber sehr unverständigen, groben und hohnspottenden Zuhörer des Violdagambenspiels« begegnete er (wahrscheinlich in Thorn), und widmete ihm 1652 in seinem Lustwäldchen folgende echte »Knüttel«-Verse:

»Ich hett es nimmermehr bey mir gedenken können,
Dass solch ein Unverstand und solche grobe Sinnen
Bey Menschen könnten sein, als ich bey dir verspührt,
Du grober Eselskopf. Du hast dich zwar geziehrt
Mit Seiden und mit Sammt, mit breiten güldnen Spitzen,
Hast aber auch bey dir den grösten Unflath sitzen,
Ich meine Tölpelei, pfui, Schlingel, Grobian,
Versilberter Klaussnarr, geputzter Pavian!
Ist die Violdigam dir, Midaskopf zuwieder?
Und hörest auch nicht gern die wohlgesetzten Lieder?
So pakke dich hinaus, und stelle dich dort ein,
Wo wilde Thrazier und grobe Bauern sein.
Denn dieses süsse Spiel und sein beliebter Meister
Gehören nur allein vor hoh' und ädle Geister,
Und nicht vor solche Narrn. Was sag ich aber viel?
Vor dich Herr Urian, gehört ein Leyerspiel.«

In gleicher Weise straft er die »Weinsäuffer« ab und die »leichten allzu weltlich gesinnten Venus-Dichter, die die wolkenhohe Wissenschaft der Poesie nach dem Unflath dieser zeitlichen geilen Liebeslust herabziehen.«

Von seinen musikalischen Compositionen ist uns in seinem Lustwalde auch manches erhalten. Der erste Theil dieses Werkes enthält 85 Liedercompositionen, von denen 58 (nicht blos 27, wie anderwärts angegeben ist) Neumark gehören. Es sind weltliche und geistliche, Trost-, Lob-, Dank-, Klage- und Freudenlieder, darunter sein Hauptlied »Wer nur den lieben Gott lässt walten etc.«, welches hier zum erstenmal gedruckt und mit seinem Namen als Autor erscheint; dann Hirten- und Tanzlieder und endlich Gelegenheits-Compositionen, für Hochzeiten, Geburts- und Sterbefälle, meistens in vierstimmigem Satz (2 Geigenstimmen auch »für Trompeten zu gebrauchen«, Melodie und bezifferter Bass). Von den übrigen 27 Liedern componirten Adam Drese, Capellmeister am Weimarer Hofe, 14, Baltzar Erbe, Organist der Stadtkirche zu Weimar, 5, C. Bythner 4 Lieder, Simon Bielitz, Johann Weichmann und Cristoph Compenius je 1 Lied. Die Letztern gehörten wohl auch dem Kreise der Weimarer Musiker und »Hofkapell-Verwandten« an.

Ueber diese Compositionen und die Art ihrer Aufführung sagt er in seinem »nothwendigen Vorbericht an den Musik- und Teutschliebenden Leser«:

» — Endlich geliebter Leser, hast du Lust dich einer zusammenstimmenden Musik zu erfreuen, so kannst du der Waldvögel bewegliches Singen und herzrührendes Tireliren, unterschiedliche Vorspiele (Symphonien) und Melodien, so theils von kunsterfahrnen Capellmeistern — theils von mir selbst, so viel es meine wenige, und nur zu meiner Ergetzung erlernte Wissenschaft zulässt, aufgesetzet sind, anhören. — Meines Erachtens werden die Lieder ihre rechte Anmuth erlangen, wenn die Vorklänge, Vorspiele oder Vorstimmungen mit Geigen und ein vollgrundmässiges Instrument gemacht, die zu den Liedern gesetzte Geigenstimmen aber mit einer gedämpften Violinen oder mit einem Zytrinchen in die Singstimmen gestrichen oder geschlagen werden. Es muss aber vor allen Dingen der Singer, es sey ein Diskant oder Tenorist, den Text fein rein und deutlich auszudrükken wissen, damit die Meynung sowohl durch die Musik, als Worte wohl hervor gebracht werden.«

Die Compositionen Neumark's sind alle einfach, volksthümlich gehalten. Er wollte wohl nicht anders schreiben, nichts Anderes liefern, konnte es vielleicht auch nicht. Nur einigemale versteigt er sich zu einem figurirten arienmässigen Satze; doch bleiben dies nur Versuche, von denen er auch sofort wieder ablässt. Sogar in der einzigen, von ihm bekannt gewordenen, zur Aufführung auch bestimmten Arbeit (seine Comödie Kaliste und Lysander habe ich nicht erlangen können), der »Theatralischen Vorstellung eines weisen und tapfern Regenten«, für den letzten Geburtstag Herzogs Wilhelm IV. 1662 geschrieben, wo er doch Gelegenheit gehabt hätte, eine Composition in etwas grösserm Styl zu liefern, begnügt er sich mit einem Lied, dessen 10 Strophen alle nach einer und derselben einfachen Melodie abgesungen werden. Diese »theatralische Vorstellung« bestand aus einem, mit dem Bilde des Herzogs und sinnreichen Sprüchen verzierten Portal (wahrscheinlich Decoration), vor dem der »Helden Gott Mars mit dem Vorsteher aller freyen Künste, dem Apollo, wegen dieses vortrefflichen Fürsten grossen Geschicklichkeiten eine Streitrede geführt, biss endlich Pallas, als eine Göttin so wol der Waffen als der Künste, den Ausspruch gethan, dass Regenten, im Falle sie den Namen verständiger und tapferer Fürsten zu erjagen gedenken, sowol Hitz als auch Witz in ihrer Stirn fühlen« und noch viel andere Tugenden mehr besitzen müssten, welche sodann sammt und sonders dem Herzog zuerkannt werden. Zum Beschluss des Aufzugs erschien in den Wolken schwebend, auf einer »Maschine« die »Göttin des Gerüchts«, Fama, und stimmte das oben angeführte zehnstrophige Lied an, »als einen kurzen Begriff des ganzen Ehrenwerkes«.

Eine heitere Weltanschauung und fröhliche Lebenslust, sowie ein ruhiges, festes Gottvertrauen und ein Streben nach Selbstveredlung spricht sich in den meisten seiner Poesien, besonders in denen der ersten Epoche seines Lebens, wo er durch die officielle Gelegenheits-Dichtung und Versemacherei noch nicht so ganz verflacht war, aus, ebenso, so weit dies möglich, in seinen Liedercompositionen.

Das senkt und hebt sich in harmlos-heiterer, altväterlicher Weise: man glaubt förmlich den lebensfrohen Poeten und Musikus mit seinem vollen frischen Gesichte, dem lächelnden Munde und den lustig blinzelnden Augen vor sich zu sehen, wie er, seine geliebte Gambe zwischen den Knien, solche nach allen Regeln der Kunst und zugleich auch nach Herzenslust traktiret, wohl auch mit volltönendem Bass die fröhlichen Strophen dazu singt. In seinen geistlichen, gläubigen Liedern erscheint er dagegen wie ein Kind, welches sich in allen trüben Lagen des Lebens inbrünstig und vertrauensvoll nach Oben wendet und nicht allein um Hülfe bittet, sondern auch die Gewissheit zu haben scheint, solche zu erhalten. Dieses bewährt sich besonders in seinem Hauptlied »Wer nur den lieben Gott lässt walten«; und weil es also aus seinem innersten gläubigen Herzen geflossen, vermochte es eine solche Gewalt auf das Volk, die Menge auszuüben, so manches Wunderbare zu bewirken*) und sich bis heute in ungeschwächter Kraft zu erhalten. —

*) Siehe »Geschichte des evangelischen Kirchenlieds etc.« von

Schliesslich mögen noch seine im Druck erschienenen Werke, soweit solche bekannt, in chronologischer Ordnung folgen.

1) Betrübt-Verliebter doch endlich hocherfreuter Hürt Filamon wegen seiner Edlen Schäffer-Nymfen Belliflora. Hamburg 1640, bei Naumann.
2) Dasselbe. Königsberg, 1648.
3) »Etliche Römische Geschichte mit ausführlichen Erklärungen und Kupferstücken. Zu Dantzig gedrukkt« (etwa 1649). Nach Wolf Friedrich von Drachenfels, im sieghaften David.
4) Keuscher Liebes-Spiegel, d. i. ein bewegliches Schauspiel von der holdseligsten Kalisten und ihrem Treu-beständigen Lysandern. Thorn, 1649. 8.
5) Poetische Tafeln. Thorn, 1650.
6) »Fürstliche (lobtönende) Ehrensäule. Zu Mühlhausen gedrukkt.« (Dieselbe Quelle wie 3.) 1651.
7) Poetisch Musicalisch Lust-Wäldgen. Hamburg, 1652. 16.
8) Deutsche Geschichten. 1652. 8.
9) Sieghafter David »aus dem Lateinischen in Teutsche Trochaische Versche versetzet.« »Jena zum andern mal gedrukkt und verlegt — 1655.« 8.
10) Davidischer Regentenspiegel: »Erläuterung des 101. Psalm.« Jena 1655. 8.
11) Fortgepflantzter musicalisch-poetischer Lustwald. Jena 1657. 3 Abthlg. 8.
12) Von den Gemüthsgaben des Herrn Wilhelm IV. Hertzogen zu Sachsen. 1659. Fol.
13) Theatralische Vorstellung eines weisen und zugleich Tapfern Regenten (Wilhelm IV.). Weymar 1662. 4.
14) Poetisch-historischer Lustgarten. Frankfurt 1666. 8. Enthält: 1. Siegh. David (dritter Abdruck); 2. Beständige Abigayl; 3. Erhöhete Fryne Bozene; 4. Kleopatra; 5. Sofonisbe; 6. Lieberfreueter Filamon; 7. Die sieben Weisen aus Griechenland (zweiter Abdruck). 2—6 sind Erzählungen in Prosa.
15) Poetische Tafeln, oder gründliche Unterrichtung zur Versch- und Reimkunst. 1667. 4.
16) Der Neu-Sprossende Teutsche Palmbaum. Nürnberg 1668. 8.
17) Tägliche Andachts-Opfer. 1668. 2. Thl. 8.
18) Perlenorone. 1672.
19) Davidische Ehren-Crone Christlicher Potentaten. 1675. 8.
20) Geistliche Arien. Weimar 1675.
21) Thränendes Haus-Kreutz. Weimar 1681. 12 Bl. 4.

Ausserdem nennt Neumark noch in seinem Neusprossenden Palmbaum:

»Eklogen und andere Gespräch-Gedichte, mit schönen Kupferstükken«, und
»Aemylianische Sontagsgedancken«.

Ferner wird noch genannt ein

»Frauenzimmer-Spiegel«.

Die Hofbibliothek zu Weimar besitzt, ausser einer Anzahl der oben angeführten Sachen, noch mehrere Manuscript- und andere Gedichte von Neumark und gewiss auch noch sonstiges Material, um vorliegende Skizze zu ergänzen und ein vollständiges farbenreiches Bild des prächtigen Poeten, Sängers und Gambenspielers zu entwerfen. Möge dies von dort aus versucht werden; freundlicher Aufnahme dürfte der Versuch wohl gewiss sein.

Recensionen.

a) Schriften über Musik.

L. Schoeberlein und Fr. Riegel, Schatz des evangelischen Chor- und Gemeindegesanges nebst den Altargesängen der deutschen evangelischen Kirche etc. Göttingen, Vandenhoeck und Ruprecht 1864. 8. I., II. Lieferung. S. 1—320. Pr. à n. 1½ Thlr.

E. K. Unter den neueren Erscheinungen auf dem Gebiete kirchlicher Kunst nimmt das oben benannte einen vorzüglichen Rang ein sowohl nach dem Plane, als nach der Ausführung, soweit sie bisher vorliegt. Das Ganze ist auf 6 bis 7 Lieferungen oder ungefähr 70 Bogen berechnet, die Ausstattung vereint Sauberkeit und Billigkeit; der Abschluss ist in Jahresfrist zu erwarten.

Zur Orientirung für nichttheologische Leser sei voraus bemerkt, dass ein früher erschienenes Werk Schoeberlein's: »Der evangelische Hauptgottesdienst« etc. nebst den dazu später ausgeführten »Formularen« in Notenschrift (1855. 1857) den Grundriss des heut vorliegenden Werkes bildet, dieses letztere aber der Aufgabe in grösstem Maassstabe gerecht zu werden sucht. Zu diesem Zwecke wird nicht allein über das Material (liturgisches, musikalisches, wissenschaftliches) vollständig Rechenschaft gegeben, sondern auch eine reiche Auswahl guter Tonsätze dargeboten, für deren Redaction wir dem Prof. Fr. Riegel in München zu Dank verpflichtet sind. Beide Herausgeber haben in der Einleitung die Grundsätze dargelegt, nach denen sie zusammen wirken. Schoeberlein zeigt die Bedeutung des liturgischen Wesens überhaupt, und insbesondere die evangelische Art, welche in Luther's Zeitalter jene herrliche Blüthe des Gesanges hervorrief, die den Lutheranern abseiten der Calvinischen den ehrenvoll spottenden Beinamen der »singenden Kirche« einbrachte. Auch feindliche Gegner erkannten den Vorzug, wie unter andern der Jesuit Bellarmin klagt: »Die schönen Gesänge der Lutheraner haben mehr Seelen verführt als ihre ketzerischen Lehren; darum müssen wir es ihnen nachthun!« Und wirklich giebt es erst seitdem auch bei römischen Katholiken Gemeindegesang in den Kirchen, aber nur, wo sie zwischen Evangelischen wohnen, nicht in Ländern ungemischt römischen Bekenntnisses, wie Italien, Spanien, Portugal.

Dass Luther und die Seinen nicht um das Christenthum zu fliehen Rom verliessen, sondern um ihres Glaubens froh zu werden, haben neuerdings selbst fromme Katholiken, wie Molitor, Hoffbauer und Horni, offen bekannt, ohne deshalb excommunicirt zu sein. Allen Kennern der Geschichte ist bekannt, dass Luther den altkirchlichen Gottesdienst ausser demjenigen, was er Gewissens halber ausschliessen musste, ganz vollständig bewahrte in seiner »deutschen Messe 1526«, die sich von der römischen nur wesentlich unterschied durch den »Fortschritt«, dass des Volkes Mund geöffnet ward, wie er es ehedem gewesen, bevor Gregor I. den alleinigen Priesterchor einführte. Luther behielt sogar das Wort »Messe« bei, da dieses im historischen Sprachgebrauch völlig gleichbedeutend ist mit Liturgie und Gottesdienst, wie alle officiellen Uebersetzungen beweisen. Und nun kommen unsere Epigonen daher gefahren und warnen vor der sogenannt modernen Liturgie, die uns gradeswegs katholisch machen wolle! Wem es nicht überhaupt in der Kirche unwohl ist, den können wir nur freundlich einladen: »Komm und siehe!« — um den wieder belebten Gottesdiensten, wo sie entweder schüchtern sich empor wagen oder bereits länger im Schwange sind, einmal ehrlich zuzuhören. Die eitle Furcht vor dem Katholischen (was so oft fälschlich mit Römischem verwechselt wird!) würde schwinden durch Erlebniss, Theilnahme und ein wenig Geschichtskunde; vielleicht würde auch die Langeweile schwinden, welche manchen ehrlichen Christen befällt bei dem Uebermaass des gesprochenen Wortes und eitler Redekünste, — wodurch ja Christine von Schweden und Fr. Stolberg aus der väterlichen Kirche zu Rom getrieben sind — und es würde sich bei richtig gestalteter Liturgie ein Ebenmaass zwischen Gesprochenem und Gesungenem herstellen, wie es nach Luther sogar Klopstock forderte, der Meister des Wortes!

E. E. Koch. Stuttgart, 1852. 2. Aufl. Bd. IV S. 440 ff. Der Verfasser führt allein acht Begebenheiten, wunderbarer Art, an, die sich an obiges Lied anknüpfen.

Denn es müsse Wort und Gesang zu gleichen Hälften und beides nicht zu lang gehalten sein! so lautete die Regel jener fröhlichen Christen, die in der Kirche nicht ein Leichentuch, sondern die Fülle des Lebens erblickten.

Von diesem und Aehnlichem berichtet, nur in etwas gelehrterer Weise, die warm gehaltene, aber aller Aufforderung zur Polemik, wie nahe sie auch lag, entsagende Einleitung des Liturgen Schoeberlein; Riegel fasst sein Bekenntniss kürzer, nach der musikalischen Seite hin, um anzudeuten, was classische Kirchenmusik sei, wieweit sie uns maassgebend, und wiefern ihre besten Werke allen Zeiten angehören. Besonders hervorzuheben ist die Darlegung dessen, was zu erwarten steht, S. 11: Chor- und Gemeindegesänge für alle Arten der kirchlichen Feier: 1) Hauptgottesdienst an Sonn- und Festtagen, 2) Nebengottesdienst in Matutine, Vesper, Psalmodie etc., 3) freie Gottesdienste, sogenannte liturgische Andachten, 4) für einzelne Handlungen — Taufe, Trauung, Begräbniss. — Eine Uebersicht des Ganzen ist aus dem Plane, den die Einleitungen darlegen, wohl abzunehmen, aber noch nicht sichtlich nachzuweisen, daher wir wünschen, dass uns nach Vollendung des Werkes ein abschliessendes Urtheil zu geben gewährt sei. Für die zwei ersten Hefte jedoch glauben wir den Freunden der Sache — welche ja in dem evangelischen »priesterlichen Volke« nicht blos die Geistlichen sein sollen — Ansicht und Betheiligung empfehlen zu dürfen, und zwar so, dass jenes »Komm und siehe« nicht nur im Lesen, sondern auch im Hören, Brauchen und Aneignen geschehe. Denn es scheint uns das vorliegende Werk mehr als die meisten früheren geeignet für Kirche, Schule und Haus, sowohl zu täglicher als sonntäglicher und ausserordentlicher Erbauung. Und zwar Solches nicht nur um der äusseren Fülle willen — indem diese ersten Hefte allein 44 Introiten, 23 Kyrie, 22 Gloria*) enthalten, sondern weit mehr wegen der inneren Güte und Brauchbarkeit.

Dies ist es, was unsere musikalischen Leser besonders angeht. Es sind in den bisher gegebenen 206 Tonsätzen ein gut Theil aus den besten Meistern der kirchlichen Tonkunst entlehnt; viele der übrigen sind vom Herausgeber Riegel selbst bearbeitet, wo kein gutes älteres Muster vorlag. Wer je selbst versucht hat die alten Cantus firmi zu harmonisiren, wird wissen, wie schwer das ist für den in heutiger Strömung Herangewachsenen. Günstiges Vorurtheil für seine Befähigung zum kirchlichen Tonsatz hatte Riegel uns schon früher erweckt, z. B. in den schönen Präludien Op. 8 (vgl. Deutsche [Wiener] Musik-Zeitung, 1861 S. 209); in dem jetzt Besprochenen hat er unsere Erwartung übertroffen durch zwangloses Innehalten der vernünftigen Grenzen, ohne in knechtische Nachahmerei zu fallen. Mit den höchsten Meistern kirchlicher Kunst hält kein Heutiger den Vergleich aus; was aber unser Zeitalter Gutes erreichen kann auf diesem Felde, hat Riegel in vollem Maasse erreicht, ja, wie uns scheint, die zeitgenössischen Mitstrebenden oft weit übertroffen, namentlich in Ueberwindung von Schwierigkeiten, und in mannigfaltiger Ausarbeitung desselben Cantus firmus, ohne dabei die Reinheit des Kirchentons zu verlassen. Wir nennen nur einzelne, die uns beim ersten Lesen besonders lieb geworden, als: Nr. 59, 60, 63, 64, 65 über verschiedene Kyrie-Lieder, welche mitten zwischen gleichartigen von Mich. Praetorius hingestellt, doch von diesen nicht verdunkelt werden.

*) Kyrie und Gloria umfassen nach altem Sprachgebrauch sowohl die eigentlichen liturgischen Stücke dieses Namens, als auch inhalt-verwandte Lieder, z. B. Allein Gott in der Höh — Komm heiliger Geist etc.

Uebrigens wollen wir dem Urtheile der Kenner nicht vorgreifen; den Liebhabern aber empfehlen, sich mit dem Buche vertraut zu machen, auch am Claviere spielend und singend zu probiren, aber nicht viele auf einmal, weil dies die Frische des Urtheils lähmt. Wer die wissenschaftlich-liturgische mit der kunsthistorischen Beurtheilung verbunden gründlicher erschöpfen will, findet gute Handweisung in der gediegenen Recension eines Ungenannten in Dieckhoff's theologischer Zeitschrift. Die beste Probe der inneren Güte des Werkes wäre ein ständiger Kirchenchor nach der Väter Weise, dergleichen wir leider an den Orten der hohen Kunst bisjetzt entbehren müssen, da die Oper die besten künstlerischen Kräfte verzehrt. In München selbst hat weder die evangelische, noch die römische Kirche einen solchen; und die sogenannten Domchöre unserer protestantischen Hauptstädte stehen nur erst am Anfange des Weges zu dem, was der Väter Herz als »schöne Gottesdienste des Herrn« empfand.

---

b) Werke für Männerchor.

H. M. Schletterer. Ostermorgen. Gedicht von E. Geibel, componirt für achtstimmigen Männerchor mit willkührlicher Begleitung von Blasinstrumenten. Op. 2. Preis 1⅓ Thlr. Singstimmen einzeln à 2½ Ngr.

—— Thürmerlied. Gedicht von E. Geibel, componirt für Männerstimmen (Chor und Soli) mit Begleitung von Blasinstrumenten. Op. 4. Clavierauszug und Singstimmen Pr. 2 Thlr. Singstimmen einzeln à 5 Ngr. — Beide Werke im Verlag von Rieter-Biedermann, Leipzig und Winterthur.
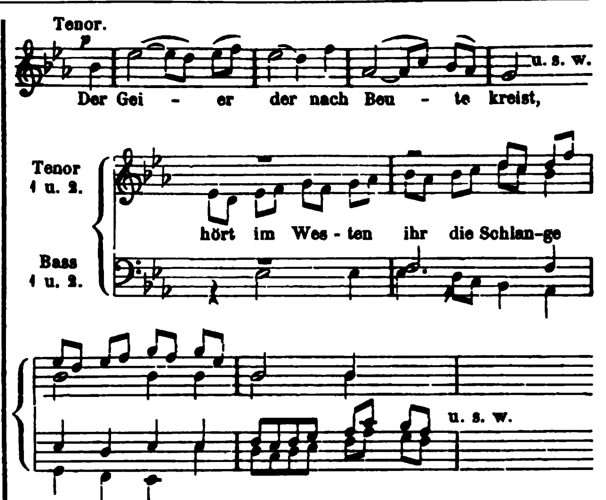
—*a*— Der unsern Lesern aus früheren Recensionen über zwei wissenschaftliche Werke (»Das deutsche Singspiel« und »Johann Rist, Das Friedewünschende Teutschland« etc.) bereits bekannte Autor tritt uns heute zum ersten Mal als schaffender Künstler entgegen. Hier wie dort finden wir einen geharnischten Kämpfer gegen Alles, was den Menschen herabzuziehen geeignet ist. Und während er dort in Kraftworte ausbricht, die schwächlichen Geistern zu hart dünken mögen, so ist auch hier in den vorliegenden Compositionen ein reformatorischer Zug nicht zu verkennen. Schletterer geht nämlich offenbar von der Ansicht aus, dass, was durch den Männergesang in Kunst und Leben verdorben wurde, durch ihn auch wieder geheilt werden müsse. Der Gedanke ist gewiss richtig, und nichts wäre erwünschter als dass, was sich zuerst mehr obenhin, auf schwankender Basis, geeinigt, in der Folge für echte Kunst und tüchtigen Volksgeist bereitet und gewonnen werde. Dies kann geschehen durch kräftige und bedeutende Texte und dem entsprechende kräftige und echt künstlerische Musik, im Gegensatz zu den verweichlichenden sentimentalen, und den liederlichen Tanz-, Trink- und andern Liedern. Die Wahl der beiden Geibel'schen Gedichte zeigt schon zur Genüge, dass Schletterer, innig verwachsen mit der Idee einer nationalen Stärkung und Kräftigung auf Grund der Religion, auch die Kunst zu diesem Zwecke herbeigezogen sehen will. Obgleich im Grunde gegen die Vermengung derselben mit allem Tendenziösen eingenommen, müssen wir doch zugeben, dass es auch eine Berechtigung politischer Gelegenheitsmusik gebe. Nur wird allerdings ein Unterschied zu machen sein, ob ein grosser Musikgeist von solchen Ideen angeregt und erfüllt ist, oder ob ein feuriger Patriot

sich mehr oder weniger zufällig der Musik bedient, um seinem Herzen Luft zu machen.

Hiermit stossen wir aber an einen fraglichen Punkt. Ob Schletterer's Talent und künstlerisches Können bedeutend genug sind, um die an sich bedenkliche Vermengung religiös-politischer Tendenzen mit der Kunst zu rechtfertigen, das ist die Frage, die gleichwohl nach zwei Werken schwer zu bejahen oder zu verneinen ist.*) Denn ebensowohl kann hier sein Vermögen unter dem Einfluss anderweitiger Strömungen seiner Seele gehoben, als beengt sein. Nach dem Eindruck der vorliegenden Compositionen scheint mehr der Patriot als der Musiker, mehr der von tiefen allgemeinen Strömungen Ergriffene, als der energisch-einseitige Kunstmensch erkennbar. Nicht läugnen wollen wir, dass auch seine Musik von nicht geringer Bildung Zeugniss ablegt; aber jene musikalische Schöpferkraft, die ein Kunstwerk erzeugt, finden wir nicht im entsprechenden Grade ausgeprägt. Wir meinen jene Gabe, welche das Stoffliche, Gegenständliche eines Textes rein aufzehrt und das Kunstwerk als ein schönes hervorgehen lässt, das, auch abgesehen vom textlichen Inhalt, durch die Bedeutung seiner musikalischen Gedanken und durch die künstlerische Form seinen Eindruck macht. Bei Schletterer scheint uns nun der Text nicht in der Musik, sondern die Musik im Texte aufzugehen und aufgehen zu wollen. Dies ist aber gewiss nicht minder verfehlt als das heutige Bestreben überhaupt, die Musik im Drama oder in einem poetischen Gedanken aufgehen zu lassen. Der Unterschied ist nur der, dass Schletterer nicht zu direct unkünstlerischen Mitteln greift, sondern blos (vielleicht aus Schwäche musikalischer Erfindung) die rein künstlerische Form, den rein künstlerischen Ausdruck nicht ganz erreicht.

Im »Thürmerlied« besonders kommt ein echt musikalischer Eindruck nicht zu Stande, aus Gründen, die uns in der ganzen Anlage zu liegen scheinen, welche hier folgt.

Die ersten Zeilen des bekannten Gedichts bis incl. der Worte: »der Tag des Kampfes ist nicht weit«, werden vom Chor auf die Melodie des bekannten Kirchenliedes »Wachet auf« gesungen.**) Die begleitende Harmoniemusik (deren Zusammensetzung nicht angegeben ist) giebt dazu Einleitungen, Zwischensätze u. dgl., theils aus Choralmotiven theils fanfarenartig gebildet. Dieser Satz ist ganz wirksam, soweit es das Klangwesen und die Declamation betrifft, aber im Grunde nicht Schletterer's reines Eigenthum, da die Motive nicht von ihm stammen und namentlich neben dem Choral keine selbständigen Gedanken einhergehen. Nun folgt ein Allegro in C-moll. Dumpfe Wirbel und schleichende von unten aufsteigende wie Windsbraut erklingende Läufe, dann marschartige Klänge, bereiten vor auf die Worte des Textes: »Hört ihr's dumpf im Osten klingen?«, welche dann, zuerst in canonischen Eintritten auftretend, dann homophon zusammenwirkend, ertönen. Choralmotive erscheinen zuweilen zwischen Tongedanken, die an sich nicht alle sehr nobel genannt werden können, die aber zum Theil auch wieder recht prägnant und charakteristisch sind:



Was an diesem Satze fehlt, ist die musikalische Form, die sich in der Anordnung der Modulation und in einer genauen Scheidung von Haupt- und Nebengedanken ausprägt. Das Stück könnte der Musik nach viel früher schliessen, und doch scheint der wirkliche Schluss überstürzt. — Nun folgt ein Andante in As-dur $3/4$ für Solostimmen mit alternirendem Chor: »Keusch im Lieben, fest im Glauben«, das mit seinem Anfangs dreitaktigen Rhythmus und seiner eindringlichen Melodik im Einzelnen einen sehr guten Eindruck macht, und noch mehr befriedigen würde, wenn der Componist gegen den Schluss statt regelmässiger viertaktiger Perioden freier ausschwingende Partien gebracht hätte. — Der Finalsatz endlich *Allegro maestoso* C-dur $4/4$ »Sieh herab vom Himmel droben«, ist stellenweise abgetheilt in 2 Chöre, von je 4 Tenoren und 4 Bässen. Es fehlt hier merklich an musikalisch prägnanten Hauptgedanken, und die dazwischen eingeflochtenen Choralmotive können dafür keinen Ersatz bieten. Einzelnes in diesem Stück erscheint uns zu wenig gewählt; so die Terzengänge mit Vorhaltschlüssen (besonders Seite 20 Syst. 3), und am Schluss (Seite 25 Syst. 2) der quint- und oktavenhafte Chorsatz, dessen Ungeschicklichkeit durch die begleitenden Instrumente kaum zugedeckt werden dürfte. — Wir gestehen: die Aufgabe, diesen Text auf musikalisch befriedigende Art in Musik zu setzen, ist keine leichte, und Herr Schletterer hat sie keineswegs unrühmlich gelöst; aber ein reines und bedeutendes Kunstwerk hat er nicht geliefert.

Der »Ostermorgen« ist für achtstimmigen Chor geschrieben, der sich bald in zwei gewöhnliche Chöre, bald in einen Chor von Tenoren und einen von Bässen theilt*) und von Solostellen unterbrochen wird. Der Text ist durchcomponirt, wovon wir die Nothwendigkeit nicht ganz verstehen; weder der Gedankeninhalt, noch das Versmaass des Gedichts giebt dazu entschiedene Veranlassung. Die Folge aber ist, dass das Ganze des Musikstücks etwas auseinander fällt. Zum Glück hat der Componist das Schlimmste dadurch vermieden, dass er den Schlusssatz wieder mit demselben Motiv baut, wie den ersten. Die Anfangszeilen sind in ein *Allegro moderato* Es-dur $4/4$ mit schöner und ausdrucksvoller Melodik und Harmonik

*) Es sind von Schletterer, wie wir aus den Catalogen ersehen, bereits ziemlich viel Vocalcompositionen (Lieder, Psalmen etc., zum Theil ohne Opuszahl) erschienen, uns aber noch nicht bekannt geworden. (Die betreffenden Herren Verleger würden uns besonders verbinden, wenn sie uns jene Werke zur Kenntnissnahme einsenden wollten. D. Red.)

**) Eigen ist, dass uns die Anwendung der Choralmelodie auf politische Sentenzen noch bedenklicher scheint, als die der Worte des Liedes durch den Dichter. Es ist, als ob plötzlich die Kirche in ein Feldlager verwandelt wäre.

*) Wir wollen hier noch beifügen, dass die vielfache Theilung von Männerchor in 8 Stimmen uns keinesfalls zweckmässig erscheint. Kraft erzielt man weit mehr durch Verringerung der Stimmenanzahl, durch 2- oder 3stimmigen Satz und unisonos.

eingekleidet. Mit den Worten »Wacht auf, und rauscht durch's Thal« tritt ein Halbchor *Andante* $^3/_4$ ein; der Wechsel des Rhythmus ist besonders auffallend, da der Text doch nur eine Fortsetzung des vorigen ist. Uebrigens enthält dieser zweite Satz eine wunderschöne Wendung von *B* nach *Es* bei den Worten »Die Lieb' ist stärker als der Tod«. Schade, dass dieser glückliche Wurf nicht zu weiteren modulatorischen Entwicklungen benutzt wurde; er ist derselben eben so fähig als bedürftig; statt dem schliesst dieser Satz gleich darauf ab, um einem *Allegro con fuoco* in C-moll $^4/_4$ »Wacht auf ihr trägen Menschenherzen« Platz zu machen, dessen canonisch in den verschiedenen Stimmen auftretendes und charaktervolles Hauptmotiv von trefflicher Wirkung ist. Es folgt abermals mit den Worten »Wacht auf ihr Geister« eine andere Taktart, diesmal $^6/_8$, As-dur, ein kurzes aber wirksames Stück für Soloquartett. Endlich bei »Ihr sollt euch all' des Heiles freuen« der Schlusschor Es-dur wie von Anfang. — Im Ganzen kann man das Vorhandensein ausdrucksvoller musikalischer Motive, also das Elementare der Kunst bei Schletterer anerkennen. Was noch fehlt, um eigentlich künstlerische Gebilde hervorzubringen, scheint modulatorische Gewandtheit und Freiheit und Geschmack in der Anordnung grösserer Formen. Er erinnert in diesem Punkte etwas an Riehl; freilich geht bei diesem das Ungeschick viel mehr ins Einzelne und man fühlt sich zuweilen geradezu komisch berührt, was bei Schletterer durchaus nicht der Fall ist. — Können wir uns nun nach dem Obigen für diese componistischen Leistungen Schletterer's nach Seite des rein Musikalischen nicht sehr eingenommen erklären, so versteht es sich doch von selbst, dass wir sie jenen Producten der Männergesangsliteratur vorziehen, wo die Musik nur zu nichtigen oder sittlich verwerflichen Zwecken missbraucht wird, wäre sie sonst auch noch so gefällig.

Berichte.

Wien, 7. Juni. ✕ Die italienische Oper hat am letzten Mai ihre Vorstellungen geschlossen. Das Ende befriedigte weniger als der Anfang, und im Ganzen hat die Gesellschaft von Sängern und Sängerinnen, die Herr Salvi aus aller Herren Ländern nach Wien berief, überhaupt den daran geknüpften Erwartungen wenig entsprochen. Ein vollständig genügendes Ensemble wurde in keiner der vorgeführten Opern, etwa den »Barbier« ausgenommen, erzielt; von einigen und zwar tüchtigen Gesangskräften wusste man nicht, zu welchem Zweck sie eigentlich da seien, da sie fast keine Verwendung fanden, und untergeordnete Partien, in welchen sie zum Besten des Ganzen vortrefflich gewirkt hätten, ebenfalls wieder nur untergeordneten Sängern zur Ausführung überlassen wurden. Von den Tenoren befriedigte nur Graziani, die Uebrigen spielten eine mehr oder weniger klägliche Rolle; eine tüchtige Altistin fehlte gänzlich, desgleichen ein Bassist, der es mit unserm Schmid oder Mayerhofer aufnehmen könnte, und so sind thatsächlich nur die Artôt und Barbôt, sowie der Baritonist Everardi als jene Mitglieder der zahlreichen Gesellschaft zu bezeichnen, welche durch ihre Gesangskunst und vollendete Spielweise die wälsche Saison über Wasser hielten. Darüber ist nur Eine Stimme, dass Herr Salvi neuerdings seine Unfähigkeit bewiesen hat, eine in allen Theilen genügende italienische Sängergesellschaft mit künstlerischem Geschmack zusammenzustellen und für die Wahl von Opern Sorge zu tragen, welche an sich oder durch ihre treffliche Aufführung dem Publikum einigen Reiz zu bieten geeignet gewesen wären. — Nachdem mit Ausnahme von Verdi's »Ballo in maschera« durchweg altbekannte, zum Theil von den deutschen Sängern unläugbar besser dargestellte Opern vorgeführt worden waren, ging noch in letzter Stunde Paccini's höchst langweilige (seit 1842 nicht mehr gehörte) »Saffo« über die Breter, welche nur den interessanten Leistungen der Artôt und Barbôt ihre Rettung vor einem sonst unausbleiblichen Fiasco zu danken hatte. Von den Mozart'schen Meisterwerken, welche in früheren Jahren den Glanzpunkt der italienischen Saison bildeten, kam keines zur Aufführung, da eine anständige Besetzung des »Don Giovanni« oder der »Nozze di Figaro« diesmal geradezu in das Bereich der Unmöglichkeit gehörte. »Ballo in maschera« wird dem Vernehmen nach für die deutsche Oper bearbeitet, und es unterliegt keinem Zweifel, dass (wenn man von der Tenorpartie absieht, welche Graziani's feinem und edlem Wesen ausserordentlich zusagte) eben dieses, im Ganzen genommen maassvoll und sorgfältig gearbeitete musikalische Drama durch die tüchtige Besetzung, die man ihm da angedeihen lassen wird, nicht wenig gewinnen dürfte. Ueberhaupt hat der geringe Erfolg, den die theure wälsche Oper diesmal erzielte, das Publikum auf den verhältnissmässig grossen Werth der einheimischen Sänger, die derzeit in London italienisch singen, erst recht aufmerksam gemacht, und Herr Salvi wird im kommenden Jahr seine Anstrengungen verdoppeln müssen, wenn er nicht durch planloses Zusammenwürfeln schwacher italienischer Sänger und schlechter Opern einer vernichtenden Kritik anheimfallen will. Gegenwärtig hat das Kärnthnerthor-Theater Ferien.

Von der beabsichtigten Expedition der Gesellschaft der »Philharmoniker« zu Concerten nach London (im laufenden Monat) hat es sein Abkommen erhalten, da es sich herausstellte, dass der englische Unterhändler nichts weiter als ein Schwindler war. Auch die übrige, sonst musicirende, Welt ruht von den Anstrengungen der letzten Saison aus, um sich zu neuen Thaten zu rüsten, die den glänzenden vorausgegangenen Leistungen sich mindestens als ebenbürtig zur Seite stellen sollen. Der Musikverein oder die Singakademie wird sich nach dem grossen Erfolg, welcher den Passionsmusiken Joh. Seb. Bach's hier zu Theil geworden, nunmehr an die Hmoll-Messe wagen müssen; die Philharmoniker bereiten ein »ausserordentliches« Concert zum Besten des Schubert-Monumentfonds vor, in welchem unter Anderm die zwei fertigen ersten Sätze einer noch unbekannten Symphonie von Meister Franz Schubert (in H-moll), die seit dem Jahr 1822 unbenutzt in dem Musikschrank Anselm Hüttenbrenner's in Gratz gelegen haben, zur ersten Aufführung gebracht werden sollen. Wenigstens hat der Besitzer des Manuscripts dasselbe dem Comité der philharmonischen Concerte bereits zur Verfügung gestellt.

Der Männergesangverein hat für denselben Fond in diesen Tagen wieder seine Productionen im Prater aufgenommen, deren erste den gewohnten Erfolg hatte.

Von Joh. Herbeck kam vor kurzem in der Hofcapelle eine Messe sammt Einlagen zur Aufführung, auf welche, da einzelne Theile derselben in einem Concert zur Aufführung gelangen sollen, seiner Zeit zurückzukommen sein wird.

Göttingen. *s.* Vor Kurzem wurden wir nach dem Schlusse der eigentlichen Concertsaison noch nach Pfingsten durch einen musikalischen Genuss erfreut. Herr Capellmeister G. Herrmann nebst Tochter aus Lübeck veranstaltete am 30. Mai hier eine Soirée, bei der Herr Musikdirector Hille ihn bereitwilligst unterstützte. Eingeleitet wurde die Soirée durch die beiden ersten Sätze eines Haydn'schen Quartetts, welche bei der Besetzung der drei Nebenstimmen durch Mitglieder der hiesigen Capelle des Herrn Schmacht im Ganzen recht gut zur Ausführung kamen. Seine Meisterschaft auf der Violine konnte Herr Capellmeister Herrmann in vollkommenem Maasse zeigen in dem

elften Concert von Spohr, dessen ersten Satz er vortrug, und in einem Concert von Vieuxtemps (Introduction und Variationen). Beide Piècen wurden mit grosser Gewandtheit und feiner Nüancirung im Ausdruck vorgetragen. Als trefflichen Componisten lernten wir Herrn Herrmann durch sein Octett (für 4 Violinen, 2 Violas, Cello und Contrabass) kennen, worin der Componist zeigt, dass er, frei von dem verdorbenen und überladenen Geschmacke, der oft in der neueren Musik herrscht, noch der alten kräftigen Schule huldigt, in welcher Beethoven, Mozart, Haydn und andere Meister waren. Es kam recht gut zu Gehör und erntete den wohlverdienten Beifall der Zuhörer. Am meisten sprachen der brillante erste Satz und das originelle Scherzo an, obwohl das Adagio und das Finale jenen beiden ebenbürtig zur Seite stehen. Das Octett, das schon an mehreren Orten von Herrn Capellmeister Herrmann zur Aufführung gebracht ist, befindet sich jetzt in Leipzig unter der Presse und wird gewiss bald durch allgemeinere Verbreitung sich die Gunst aller Musikliebhaber erwerben. Eine rühmende Erwähnung gebührt aber auch Fräulein Herrmann, welche mit klangvoller Sopranstimme und mit gefühlvollem Ausdrucke die Beethoven'sche Arie »Ah perfido«, die Loreley von Fr. Liszt, eine Composition, die als solche freilich keinen besonderen Anklang fand, und zwei Lieder »Herbstlied« von G. Nicolai und »Es klingt ein Lied so lieblich«, von Hrn. G. Herrmann selbst componirt, vortrug.

Jena. = In der hiesigen Universitätskirche gab am 30. Mai der durch seine Leistungen auf dem Gebiete geistlicher Vocalmusik rühmlichst bekannte Salzunger Kirchenchor unter Leitung seines Gründers und Directors, des Herrn Cantor Müller, ein interessantes Concert, dessen Programm folgendes war: »*O Roma nobilis*«, Hymnus aus dem 8. Jahrhundert, vierstimmig gesetzt von Baini, »*Panis angelicus*«, Motette von Palestrina; »*Lux aeterna*« aus einem Requiem von Jomelli; »*Exultate Deo*« von Scarlatti; »Jesu meine Freude« von Seb. Bach; »*Tantum ergo*«, 5stimmiger Hymnus von Cherubini; Gebet für Knabenchor von Hauptmann und der 80. Psalm von Emil Naumann. Der Chor zeichnete sich ebenso durch Wohlklang und reine Intonation, als durch sorgfältige Nüancirung des Vortrags aus; den Höhepunkt seiner Leistungen bildeten wohl die Stücke von Palestrina, Jomelli und Scarlatti, welche ganz vorzüglich gesungen wurden. Der unermüdliche Eifer des begabten Dirigenten hat fürwahr die schönsten Resultate erzielt, um so mehr, als sein Streben mit Erfolg nicht nur auf technische Vollendung, sondern auch auf geistige Belebung der Vorträge gerichtet ist. Fast durchaus schien uns die Auffassung eine richtige; nur wenige zu scharfe Contraste, sowie ein nicht recht motivirtes plötzliches Absetzen in dem Bach'schen Choral wollten uns nicht behagen. Was die Theilnahme des Publikums anlangt, so war die ganz gefüllte Kirche ein erfreuliches Zeichen des in unserer Stadt entwickelten musikalischen Sinnes.

Wiederholte Anregung.

In Nr. 24 der Wiener »Recensionen« sagt Herr Dr. Oskar Paul in seiner Besprechung des 41. Niederrheinischen Musikfestes u. A.: »Wir können jetzt nur wiederholen, wie nothwendig für die gesammte Bildung einzelner Länder die Nachahmung solcher Feste ist, wo sich ein jedes theilnehmende Individuum des Bewusstseins erfreut, dass die Tonkunst nicht dem Musiker allein, sondern dem Menschen zur Veredlung der Seele von Mutter Natur verliehen wurde. Die Griechen erhoben sich durch ihre Feste zum grössten Culturvolke des Alterthums...... Sollten nun die Musikfeste der Neuzeit, an welchen Knaben, Jünglinge, Männer, Greise, Mädchen und Frauen ausübend theilnehmen können, so dass nicht nur der einzelne Künstler auf die zuhörende Masse, sondern Masse auf Masse wirkt, nicht eine noch höhere Bedeutung haben, als die Feste der Griechen? Wir glauben das sicher und würden es als einen mächtigen Hebel zur Weiterentwicklung unserer herrlichen Kunst (zum mindesten als das vortrefflichste Mittel zur allgemeineren Wirkung der bereits vorhandenen Kunst. D. Red.) ansehen, wenn man in allen Gauen mit energischer Besiegung kleinlicher Anschauungen und träger Willensäusserung das Beispiel der Niederrheinländer nachahmen und ähnliche Institute ins Leben rufen wollte.«

Der obige Satz enthält eine Anerkennung der von uns schon früher mehrmals gegebenen Anregung »Sächsischer Musikfeste«,*) und wir freuen uns solche Stimmen zu vernehmen. Wie wäre es nun, wenn sich in Leipzig ein Comité bildete, um die Ausführbarkeit und die Schritte zu berathen, welche zur Einleitung einer solchen Unternehmung geschehen müssten? Wir sind selbstverständlich bereit, persönlich und durch diese Blätter die Sache fördern zu helfen. S. B.

Nachrichten.

Der zweite Band von Ambros' »Geschichte der Musik« (XXVI, 588 S.) enthält ein »Erstes Buch«, behandelnd »Die ersten Zeiten der neuen christlichen Welt und Kunst«; »Der Gregorianische Gesang und seine Verbreitung«; »Die Zeit der Karolinger«; »Hucbald von St. Amand und das Organum«; »Guido von Arezzo und die Solmisation«; »Die Troubadours und Minstrels«; »Die Minnesinger«; »Das Volkslied«. Dann ein »Zweites Buch«, behandelnd »Die Entwicklung des mehrstimmigen Gesanges«; »Der Discantus und Fauxbourdon«; »Die Mensuralmusik und der eigentliche Contrapunkt«; »Die erste Niederländische Schule«; »Wilhelm Dufay; »Antonius Busnois«; ferner Zusätze, Nachträge und Musikbeilagen. — Der dritte Band soll die Zeit 1450 bis 1600 umfassen (Okeghem bis Palestrina); der vierte Band die musikalische Renaissance, die Entstehung der Monodie, der Oper, des modernen Tonsystems, die Glanzzeit der weltlichen Musik.

Nach den neuesten Forschungen in Berlin soll der wahre Geburtstag Meyerbeer's der 5. September 1791 sein. — Alle Manuscripte Meyerbeer's, mit Ausnahme der »Afrikanerin«, sollen vereinigt und aufbewahrt demjenigen seiner Enkel übergeben werden, welcher musikalische Begabung zeigen wird. Wenn ein solcher Fall gar nicht eintritt, schenkt Meyerbeer dieselben der kgl. Bibliothek in Berlin. — Die Partitur des Oratoriums »Gott und die Natur« soll sich in der Bibliothek des Prager Conservatoriums befinden.

In der vorigen Nummer meldeten wir den Tod des Pariser Musikkritikers Fiorentino und konnten uns nicht enthalten, die Nachricht eines Nachlasses von 600,000 Frcs. mit einigen Ausrufungszeichen auszustatten. Nun schreibt A. Suttner aus Paris in den »Signalen« Nr. 28 Folgendes: »Es hat selten, vielleicht niemals eine käuflichere Feder gegeben, aber Fiorentino trieb sein unsauberes Handwerk mit einer Freimüthigkeit, die in ihrem Cynismus etwas Humoristisches hatte, das grenzte wirklich ans Unglaubliche. Dieser Feuilletonist hatte sich eine besondere Theorie zurecht gemacht, die er denn auch ohne Scheu ausführte. »Mein Feuilleton oder meine Feuilletons«, pflegte er zu sagen, »verschaffen einer Anzahl von Sängern, Komödianten, Virtuosen und Tänzern ein Gehalt von zwanzig-, dreissig- und hunderttausend Franken jährlich, und ich, der ich ihren Ruhm und ihr Vermögen begründe, sollte mich mit fünfhundert oder tausend Franken monatlich begnügen?« Er hat es nicht gethan.« — Man würde jedoch sehr irren, wenn man dergleichen corrupte Zustände nur in der in dieser Hinsicht allerdings ziemlich verrufenen Seinestadt vorhanden wähnte. Es giebt grosse deutsche Städte, wo ganz ähnliche Zustände herrschen, wenn auch die betreffenden Kritiker kaum ein Vermögen von 600,000 Frcs. hinterlassen dürften. Aber an Nichtswürdigkeit steht ihr Verfahren dem des verstorbenen Fiorentino nicht nach. Unter der Form von »Anleihen« wird da den Künstlern das Geld aus der Tasche gelockt, und die Künstler sind schwach genug, sich selbst durch Bewilligung solcher unzahlbaren Anlehen mitschuldig zu machen. Oder ist es nicht ebenso unmoralisch, sich für Geld loben zu lassen, als für Geld zu loben?

In Bautzen (Sachsen) fand in der Kirche eine Aufführung des »Paulus« mit Clavierbegleitung statt!

---

*) Wir möchten lieber vorschlagen: Mitteldeutsche Musikfeste.

Der Violoncellist Davidoff in Petersburg erhielt vom Grafen Matthieu Wilhorski daselbst ein Straduari-Violoncell zum Geschenk, welches das werthvollste sein soll, das man kennt.

Auf die Entgegnung aus Meiningen von Herrn v. Lil. in Nr. 19 in Sachen des Hrn. Müller ist uns von unserm Berichterstatter eine Duplik zugekommen, in welcher derselbe die Vorwürfe der Unwahrheit etc. zurückweist. Wir können dieselbe jedoch nicht aufnehmen, da wir nicht gesonnen sind, dem angefachten Streit in unserm Blatte eine unendliche Fortsetzung zu geben. Mögen die betreffenden Herren dazu Localblätter wählen.

Leipzig. Zum Capellmeister am städtischen Theater unter der neuen Direction ist Herr Gustav Schmidt, Componist von »Prinz Eugen«, »Weibertreue« und »*La Réole*«, ernannt worden.

— In der letzten »Abendunterhaltung des Conservatoriums« hörten wir ein Streichquartett und zwei Fugen für Clavier von dem bisherigen Zögling Hrn. Radeçky, welche Compositionen die günstige Meinung von seinem Talent nur zu befestigen vermochten.

Zeitungsschau.

In einem Artikel: »Die Compositionen des Magnificat von Joh. Seb. Bach und C. Ph. Em. Bach« sagt die Niederrh. M.-Ztg. über den Gebrauch der Orgel und über das Instrumentiren Bach'scher Gesangstücke u. A. Folgendes: »Mit dem Grundsatze von Rob. Franz, die Instrumente unseres jetzigen Orchesters bei Bearbeitungen älterer Vocalmusik der ausschliesslichen Begleitung durch die Orgel vorzuziehen, sind wir namentlich für alle Sologesänge vollkommen einverstanden, ja, auch für diejenigen Chöre in Oratorien, deren Inhalt kein religiöser oder wenigstens ernster ist, halten wir die Beibehaltung der Orgel für ungeeignet. Unser Gefühl sträubt sich in solchen Fällen dagegen, die feierlichen Klänge, die wir nur im Dienste der Kirche zu hören gewohnt sind, der Lust und der ausgelassenen Freude fröhnen zu hören..... So sehr wir die Aufstellung einer Orgel in unseren deutschen Concertsälen, wie sie längst in England heimisch ist, stets befürwortet haben, so können wir doch die Aufführung eines älteren Kirchenstückes mit Sologesängen ausschliesslich mit Orgelbegleitung und Geigen-Quartett nur für ein interessantes historisches Curiosum halten. Ein Orchester-Instrument statt der Blase-Instrumente kann in unserem Jahrhundert die Orgel nie wieder werden, sie wird monoton und vermag auf keine Weise auch in ihren sanftesten Stimmen den Ton unserer Blas-Instrumente zu ersetzen, den der menschliche Hauch zu unendlichen Schattirungen des psychischen Ausdrucks beseelt. Dagegen ist der Klang der Orgel bei den Chören, und in einzelnen Fällen bei geeigneten erhabenen Stellen ihr unerwarteter Eintritt auch in den Sologesang, durch kein anderes Instrument zu ersetzen.«

Unser geehrter Mitarbeiter Herr Dr. Hanslick in Wien ist nun auch für die »Oesterreichische Revue« thätig. In Nr. 12 dieses Blattes fanden wir den Anfang eines sehr dankenswerthen historischen Aufsatzes »Zur Geschichte des Concertwesens in Wien«, der mit dem ersten Aufblühen des Musiktreibens daselbst im vorigen Jahrhundert beginnt.

ANZEIGER.

An die geehrten Abonnenten.

Mit nächster Nummer schliesst das zweite Quartal der Allgemeinen Musikalischen Zeitung. Wir ersuchen die geehrten Abonnenten, die nicht schon auf den ganzen Jahrgang abonnirt haben, ihre Bestellungen auf das dritte Quartal schleunigst aufgeben zu wollen.

Breitkopf und Härtel.

Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Selmar Bagge.

Leipzig, 29. Juni 1864. **Nr. 26.** Neue Folge. II. Jahrgang.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.
Preis: Jährlich 5 Thlr. 10 Ngr. Vierteljährliche Pränumeration 1 Thlr. 10 Ngr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr.
Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Woldemar Bargiel.

D. Die neue Folge dieser Zeitung hatte in ihrem ersten Jahrgange nicht Gelegenheit gefunden, eines Künstlers zu gedenken, der längst durch übereinstimmendes Urtheil zu den begabtesten und selbständigsten unter den lebenden gerechnet wurde, Woldemar Bargiel's. Da manche der früheren und besten Compositionen dieses Künstlers von der Kritik noch nicht hinlänglich gewürdigt zu sein scheinen, und derselbe neuerdings wieder Mehreres veröffentlicht hat, was der Beachtung sehr werth ist, so dürfte es nicht überflüssig sein, in einem Gesammtüberblicke die bisherigen Leistungen desselben zu betrachten; nicht als wenn wir uns anmaassen wollten, demselben schon jetzt seine Stellung in unserm Kunstleben endgültig anzuweisen, sondern um wo möglich ein allgemeineres Interesse für seine Werke zu erregen und dadurch vielleicht andere Urtheile und Meinungen hervorzurufen.

Wer nur wenige Stücke Bargiel's kennen gelernt hat, wird über die allgemeine Richtung seines Styles und über die Muster, die ihm vorzüglich leitend gewesen sind, nicht lange im Zweifel sein können; auch ist es bereits früher ausgesprochen (in einem Artikel über Bargiel von v. Bruyck, Deutsche Musik-Zeitung 1860 S. 4 ff.), dass derselbe unter die besten Nachfolger Schumann's zu rechnen sei, ja dass manche seiner Compositionen wohl dessen Namen führen könnten. Nun wird neuerdings bei so manchen Productionen die Bezeichnung als Schumann'sche Nachahmung der kritischen Beurtheilung zu Grunde gelegt, dass man sich doch bei bedeutenderen Erscheinungen fragen muss, ob man mit jenem Worte etwas Bestimmtes und Genügendes gesagt habe. Die ziemlich ansehnliche Zahl jetziger Künstler, welche mit grösserem oder geringerem Talente diese modern-romantische Weise anschlagen, alle von dem einen Meister abhängig machen zu wollen, hiesse doch die Productionskraft derselben und somit unserer Zeit vollends auf Null reduciren. Ohne nun diese für unser gegenwärtiges Kunstleben wichtige und eingreifende Frage hier eingehend erörtern und entscheiden zu wollen, glauben wir doch die Zustimmung vieler zu erlangen, wenn wir sagen, dass es mehr der Ausdruck einer in dem lebenden Geschlechte verbreiteten, durch Poesie und Verhältnisse hervorgerufenen oder doch genährten Stimmung ist, welcher in den meisten bedeutenderen Productionen neuerer Meister, sofern sie nicht blosse formelle Nachahmung älterer sind, uns entgegentritt und nach Form und Inhalt durch jene bestimmt ist. Wer alsdann einem solchen gemeinsamen Typus den prägnantesten, tiefsten Ausdruck zu verleihen vermocht hat, der repräsentirt gleichsam die ganze Zeit und wird auf die Nachfolgenden unfehlbar Einfluss üben, welche in ihm das, was sie selbst innerlich bewegt und treibt, schon gleichsam verkörpert vor sich sehen. Wenn also Schumann den Charakter, den wir in Folge einer in mancher Beziehung wohl zutreffenden Analogie mit der romantischen Dichterschule den romantischen zu nennen pflegen, am tiefsten, reichsten, vollständigsten zeigt, so kann es nicht fehlen, dass eine Menge Gleichzeitiger und Nachfolgender auf ihn hinsieht und in seine Weise einstimmt, wenn dieselben auch die verwandte poetische und künstlerische Richtung selbständig und auf anderem Wege empfangen haben. Daneben kann denn, wo die Individualität stark genug ist, eine individuelle Selbständigkeit der Erfindung wohl bestehen, wenngleich dieselbe durch das oft unbewusste Anschliessen an das grosse Vorbild vielfach beeinträchtigt wird; auf minder Begabte wird ein Geist wie Schumann ohnehin eine gewisse Herrschaft ausüben, der sich sowohl im ganzen Inhalt und Ausdrucke, als besonders in den technischen Gewohnheiten und Eigenheiten wird verfolgen lassen.

Wer sich nun eingehend mit den Werken Woldemar Bargiel's beschäftigt, wird bald inne werden, dass er es mit einer durchaus selbständig begabten, eigen gearteten Natur zu thun hat, deren eigentliches Wesen noch lange nicht durch Nennung von Mustern, die ihm vorschwebten, bezeichnet ist. Ein bedeutendes, wahrhaft schöpferisches Talent, welchem der Sinn für melodischen Reiz, für rhythmisches Ebenmaass, für harmonische Schönheit angeboren ist, welchem die Tonsprache natürliches Lebenselement ist, welches alles, was es durchlebt und erfährt, in dieselbe umsetzt, und welches nicht aus fremder Anregung, sondern aus innerster Nöthigung schafft; eine gediegene, auf eingehende Studien gegründete technische Ausbildung, welche ihn in die Kunst der Polyphonie, der Formgebung u. s. w. einführte, und ihn die Kunst früherer Meister kennen lehrte; endlich ein tiefes, stark erregbares, der Wärme und Leidenschaft fähiges Gemüth, welches seinen Schöpfungen einen Gehalt verleiht, der in andern wiederklingt: das sind die Eigenschaften, welche unserem Künstler eine selbständig berechtigte Stelle, unserer Meinung nach eine der ersten Stellen unter den heutigen geben und auch für die Zukunft sichern werden.

Wenn wir zuerst auf das Letztgenannte, auf die in sämmt-

lichen Werken des Componisten hervortretende poetische Grundstimmung desselben in Kürze eingehen, so kann uns allerdings die innere Verwandtschaft mit R. Schumann nicht lange verborgen bleiben. Jenes Schwelgen in mehr geahnten als deutlich geschauten Empfindungen, jenes träumende Versenken in die mannigfaltigsten Bilder und Zustände, jenes oft phantastische Hin- und Herwogen zwischen den verschiedensten Stimmungen, zwischen dämonischem Aufwallen und in sich versunkener Beruhigung: alles dies, worin uns Schumann anfangs so fremdartig und ungewöhnlich und doch bei näherem Eingehen wieder so lieb und vertraut erscheint, finden wir auch bei Bargiel wieder. Aber während uns bei Schumann zugleich der Reichthum und die Vielseitigkeit in Erstaunen setzt, mit welcher er allem, was uns innerlich erregt, in seiner eigenthümlichen Weise gerecht wird und den verborgensten Regungen des Herzens einen oft überraschend wahren Ausdruck zu geben weiss, ist bei Bargiel der Kreis der dargestellten Seelenzustände beschränkter, mehr das individuelle Seelenleben des Componisten wiedergebend. Allerdings ist auch Schumann überall individuell, und von dem eigenen Leben ist allen seinen Schöpfungen etwas eingehaucht; aber der Inhalt derselben ist doch nicht, wir möchten sagen, auf das selbst Erlebte beschränkt, sondern die verschiedenartigsten von Aussen gegebenen Stoffe oder Anregungen durchdringt er mit seinem Geiste, weiss sich, wie es der wahre Künstler soll und muss, auch in das ihm Fremde einzuleben und es künstlerisch zu gestalten, und nähert sich so dem Gehalte (nicht der Form) nach jener Objectivität, die wir an den älteren Meistern bewundern. Bargiel hingegen giebt in den meisten seiner bisher erschienenen Werke, besonders den früheren, ausschliesslich sich selbst und tritt aus dem Zauberkreise seines individuellen Denkens und Grübelns wenig heraus, wie aus der einen in allen vorherrschenden, dunkeln und leidenschaftlichen Grundstimmung deutlich hervorgeht. Erst in seinen letzten Arbeiten scheint er allmälig zu jener Klarheit und inneren Kraft durchzudringen, durch die ihm das selbst Erlebte zugleich zum Maassstabe zum Verstehen des Fremden wird, und er auch dieses künstlerisch sich anzueignen und zu gestalten vermag; schon ihre äussere Form lässt dies erkennen, wenn er z. B. anstatt der leichteren und loseren Form der Phantasie und des Charakterstücks sich nun lieber der Sonaten-, ja der Suiten-Form bedient und sich in allerneuester Zeit sogar endlich auch entschlossen hat für den Gesang zu schreiben. Für die gegenwärtige Beurtheilung müssen allerdings die vielen früher veröffentlichten Clavier- und Instrumentalwerke noch im Vordergrunde stehen, die, wie wir sagten, wohl zum grössten Theile aus eigenen durchlebten Seelenzuständen heraus geschrieben zu sein scheinen. Bei mancher Aehnlichkeit mit Schumann zeigt Bargiel im Ganzen eine grössere Hinneigung zu gewichtigem Ernste, zu trübem und düsterem Sinnen und wieder zu heftiger Leidenschaft; wir möchten es ein tragisches Element nennen, welches seinen meisten Productionen ihre Grundfärbung verleiht. Wir sehen ihn bald wild und heftig aufwallen, bald in ungestillter Unruhe sich quälen, bald wie unter einem Drucke seufzen und erliegen; dann wieder sich versenken in süsses Träumen und Hoffen, was aber selten in eine freudige Erregung, nie in unbefangene Heiterkeit übergeht. Nur nach einer Seite hin weiss jedoch der Componist sich darüber zu erheben und hat hier sogar verwandte Stimmungen bei Schumann durch nachdrücklicheren kräftigeren Ausdruck überboten; wir meinen eben jenen Ausdruck des Tragisch-Pathetischen, der ihm vorzüglich gelingt, und worin er Kraft und Leidenschaft aufs Glücklichste zu paaren weiss. Es ist zu verwundern, dass ihn dieser so ausgesprochene Zug seiner Erfindung noch nicht zur Behandlung grösserer tragischer Stoffe geführt hat, mit Ausnahme zweier tragischer Ouvertüren.

Bei einem Componisten, dessen Werke nun einen durchweg so übereinstimmenden Grundzug zeigen und sich dadurch als die unverkennbaren Ergüsse eines bewegten Innenlebens documentiren, wird die Frage doppelt wichtig, wie sich derselbe zu den überlieferten Formen gestellt hat, wie er überhaupt das Technische handhabt. Dass ihn hier Talent und Studium hoch über das Gewöhnliche erheben, haben wir bereits bemerkt; und wer seine Suiten und mehrere seiner Clavierstücke durchspielt, wird sich erfreuen an den schönen ausdrucksvollen Melodien, an der feinen Behandlung der Harmonie, an der bewunderungswürdigen Sicherheit seines rhythmischen Gefühls, welches sich besonders in dem Geschick zu erkennen giebt, verschiedene Taktarten in demselben Stücke oft unmittelbar nebeneinander zu stellen, ohne dass eine Unklarheit des Rhythmus entstände; endlich auch an der festen Rundung und dem formellen Ebenmaass, welches er, wenn er einmal sein Augenmerk darauf gerichtet hat, seinen Sätzen zu geben im Stande ist. Auch wird man sich nicht wundern, dass alle diese formellen Dinge bei ihm nicht um ihrer selbst willen gepflegt und ausgearbeitet erscheinen, sondern dass sie durchaus im Dienste der ihn beherrschenden Ideen, denen er Ausdruck verleihen will, stehen und durch sie ihre besondere Gestalt gewinnen; so sehr, dass man aus gewissen häufig wiederkehrenden Wendungen und Ausdrucksweisen sogar die Elemente eines Bargiel'schen Styls nachweisen könnte. Wir haben dabei besonders seine Behandlung der Harmonie im Auge, welche im Allgemeinen unter dem Einflusse Schumann's steht, aber ausserdem in einer öfters hervortretenden Vorliebe für harte, herbe Modulationen als unmittelbarer Ausfluss düsterer Gemüthsaffecte erscheint. Die Vorliebe für die Molltonarten steht damit in Verbindung, und man kann mehrfach beobachten, wie an solchen Stellen, wo der formelle Verlauf das Eintreten des Dur verlangt, dieses nur langsam und zögernd eintritt und bald wieder verschwindet. Man vergleiche, um sich davon zu überzeugen, das übrigens vortreffliche Scherzo Op. 13. Auf eine andere Eigenthümlichkeit ist schon anderwärts aufmerksam gemacht, dass es nämlich der Componist liebt, nach Abschluss des ersten Theils eines in Moll gesetzten Stücks in die tiefere Molltonart auszuweichen (aus A-moll z. B. nach G-moll und D-moll und ähnliches), was auch das dunkele Colorit sehr zu verstärken geeignet ist. — Die Melodienbildung ist meistentheils, besonders wo der Componist mit grösserer Klarheit über seinem Gegenstande steht, fest umgrenzt, dabei doch in freiem Zuge sich ausspannend, klar und eindringlich; und es ist also keineswegs Mangel an Erfindungs- und Gestaltungskraft, wenn wir auch auf Melodien und Themen stossen, die mehr im Ungewissen schweben, aneinandergestückt scheinen und nicht so sehr den Eindruck des fest und allgemeingültig Ausgeprägten machen. Diese letztere Beobachtung wollen wir nun nicht für sich allein zu erklären suchen, da sie uns in Verbindung zu stehen scheint mit der ganzen Art und Weise, wie die Form von Bargiel behandelt wird. Bei dem entschiedenen Vermögen, derselben mit voller Meisterschaft in der überlieferten Weise gerecht zu werden, geht er doch vielfach hierin seinen eigenen Weg, und zwar nicht aus einer abweichenden künstlerischen Ueberzeugung, sondern wie uns scheint in Folge des Strebens, die Form seiner poetischen Idee unterzuordnen. Dieses Streben,

einseitig verfolgt, muss zu einer subjectiven Behandlung führen, welche auch den tiefsten und ergreifendsten Erfindungen den Weg zu allgemeinem Verständnisse und das Gepräge künstlerischer Schönheit nehmen; und hier ist der Punkt, wo der moderne Componist, wir scheuen uns nicht es auszusprechen, sich hüten muss, dem Einflusse Schumann's sich zu ausschliesslich hinzugeben. Wer sich in die romantische Zauberwelt Schumann's versenkt hat, von dem Reize und der Fülle seiner Melodien entzückt und von der Innigkeit und wieder der Kraft seiner Empfindung aufs Tiefste ergriffen worden ist, sieht mit Trauer und ohne es zu begreifen auf die grosse Zahl derer, die den herrlichen Meister nicht verstehen und nicht anerkennen wollen. Aber — dem höchsten Entzücken und Rausche muss naturgemäss ein Zustand folgen, in welchem man das in jenem völlig gefangen gegebene Urtheil und die ruhige Beobachtung wieder in die gebührende Stellung einsetzt, und von dem sich hingebenden Genuss zu wirklichem Begreifen des Kunstwerks und der Gründe seiner Wirkung zu gelangen sucht. Da wird man nun, wenn man aufrichtig sein will, nicht läugnen können, dass es nicht blos principieller Widerspruch gegen alles Moderne ist, was so manche Urtheilsfähige anfangs von Schumann und seiner Schule fernhielt, sondern dass in seiner Behandlung selbst manche Gründe zu suchen sind, die das Verständniss erschweren. Während er innerlich von seiner Idee ganz erfüllt ist, tritt ihm nicht selten die objective Erscheinungsform derselben, in welcher sie sofort auch Andern verständlich wird, zurück; und während er nur möglichst unmittelbar sein Inneres seinen Tönen einzuhauchen strebt, fühlt er oft nicht das Bedürfniss, durch Mittel, die rein künstlerischer, formeller Natur sind, wie Wiederholung, Gruppirung u. dgl., dem Hörer sich so deutlich zu machen, dass dieser das Ausgesprochene mitfühlt. Wer hat nicht manchmal bedauert, wie Schumann zuweilen sein Bestes durch rasches Abspringen und Weitergehen, durch zu grosse Fülle in kurzem Umkreise, durch allzu ungewöhnliche harmonische Wendungen in Schatten stellt? Wer hat ihm nicht manchmal etwas von jener feinen formellen Ausführung Mendelssohn's und dessen mit sorgsamster Ueberlegung ausgeführter Detailarbeit gewünscht, wo denn die grössere Tiefe und Innigkeit seiner Motive sich gar herrlich offenbart hätte? — Wie nun Schüler und Nachfolger so häufig die Manieren und Schwächen des Meisters nachahmen und damit sein Wesen getroffen zu haben meinen, so finden wir diesen formellen Subjectivismus, von dem wir Schumann nicht ganz freisprechen können, bei manchen seiner Schüler in erhöhtem Maasse wieder. Auch Bargiel hat sein Theil davon bekommen. Das Streben, jedes kleinste Theilchen seiner Gebilde mit poetischem, innerlich empfundenem Gehalte zu erfüllen und der blossen musikalischen Phrase nirgendwo ein Recht einzuräumen, an sich durchaus künstlerisch berechtigt, geht bei ihm zuweilen über in jenes, die Entwicklung eines Stückes und die Folge seiner Perioden und Theile völlig unter die Herrschaft der inneren Empfindung zu stellen, ohne dass dabei der freien künstlerischen Gestaltung, die mit Ueberlegung nach rein ästhetischen Gesichtspunkten ordnet und arbeitet, ihr volles Recht zu Theil wird. In der Gestalt und in der Folge, in welcher bei ihm selbst die Tonbilder entstehen und wechseln, sollen sie auch ausgesprochen werden, und der Eindruck der Unmittelbarkeit, des ursprünglichen Hervorströmens der Empfindung soll nicht gestört werden durch ein mit dem bildenden Verstande geschehendes formelles Arbeiten an denselben. Nun ist freilich Bargiel Künstler genug, um es nie zu förmlicher Durchbrechung aller Form kommen zu lassen; aber man wird viele Stellen finden, in welchen sich die Form offenbar einer poetischen Idee wegen Einschränkungen gefallen lassen muss und sich dadurch in Stückwerk verliert oder unter einem Uebermaass des Gehalts leidet. Besonders in letzterer Hinsicht fällt uns an vielen Stellen das Streben auf, anstatt durch thematisches Arbeiten und künstlerisches Anordnen uns das Gegebene ins rechte Licht zu stellen und Verständniss und Gefallen zu erregen, nur immer mehr und Neues zu geben, und dem drängenden Innern, wie es in mannigfacher Folge und reichem Flusse immer neue Bilder vorführt, den vollen Ausdruck zu gewähren. Das erregt nun aber beim Hörer nur das eine Gefühl, dass der Componist nicht über seinem Stoffe steht, dass er nicht, wenn er sich zum Schreiben hinsetzt, zu der dem Künstler nöthigen Ruhe des Gestaltens durchgedrungen ist, sondern dass er noch von der ersten Bewegung beherrscht ist, die ihm den Impuls und den Stoff zu seinem Gemälde darbot, ja dass er vielleicht absichtlich unter dem ersten Eindrucke schreibt und gestaltet, um dem Bilde nichts von seiner ursprünglichen Wahrheit und Treue zu nehmen. Es ist aber gewiss ganz verkehrt zu glauben, dass Tonbilder und Seelenzustände in derselben Form und Folge, in welcher sie in der Seele des Componisten entstehen, sofort auch für Andere Gültigkeit hätten; dafür ist eben die Kunstform da, um dieselben dem geistigen Anschauen der Anderen zu vermitteln. Vergleiche mit anderen Künsten und Geistesarbeiten sind nie ganz treffend: sonst könnten wir an den Redner erinnern, der auch seine Gedanken nicht in der oft sprungweisen Folge und knappen Form, wie sie bei ihm entstehen, darlegen wird, sondern sie mannigfach erläutert, ausführt und gruppirt, wenn er den Eindruck hervorbringen will, den er beabsichtigt. Wer nur producirt, um sich auszusprechen und dem wogenden Drängen seines Innern Luft zu machen, der wird immer einige gleichgestimmte Seelen finden, die ihm folgen, weil sie ähnlich empfinden; wer aber als Künstler für die Welt denkt und arbeitet, der muss aus seiner Subjectivität heraustreten, wenn er verstanden sein will.

Die obigen Bemerkungen möchten vielleicht auf viele Jünger der neueren Schule anwendbar sein; ein Theil (durchaus nicht alle) der Bargiel'schen Compositionen forderte unwillkührlich dazu auf. Wir können hier nicht alle einzelnen Stellen aufzählen, die wir, statt aus künstlerischer Ueberzeugung, nur aus einer zu errathenden poetischen Idee erklären könnten; nur eine Einzelnheit wollen wir noch besonders erwähnen. Jener subjective Charakter tritt nämlich an keiner Stelle häufiger hervor, als am Schlusse, und man wird beim Durchspielen mehrerer klar und schön angelegter Stücke mit Bedauern gewahren, wie ein unbefriedigender Abschluss den Eindruck theilweise wieder aufhebt, indem entweder gerade hier noch recht viel neuer Stoff zusammengehäuft wird (wie am Schlusse der dritten Phantasie) oder umgekehrt vor dem Bestreben, die erregte Stimmung nur recht naturgemäss und gleichmässig ausklingen zu lassen, die rhythmische Gestaltung und Form gerade hier zurücktritt, zerfällt und abgekürzt wird, oder endlich, indem der Schluss in unsymmetrischer Weise verkürzt wird, während man noch einmal eine weitere Ausführung eines Hauptgedankens erwartet. Man sehe z. B. die Schlüsse in dem Notturno Op. 3 Nr. 3, in dem Charakterstück Op. 8 Nr. 3, im ersten Satze der zweiten Phantasie Op. 12; auch der Schluss der übrigens ausgezeichneten Claviersuite Op. 21 hat uns nicht befriedigt.

Wer nicht selbst producirt, sollte sich auch nicht anmaassen, dem producirenden Künstler zu rathen. Doch

glauben wir das Eine aussprechen zu dürfen, dass wir als besten Weg, aus jenem Uebermaass von Subjectivität hinauszukommen, fortgesetztes hingebendes Studium der älteren classischen Meister glauben ansehen zu müssen. Die Blicke, welche uns die neuerdings mehrfach erwähnten Skizzenbücher und andere Andeutungen in die Werkstätte Beethoven's thun lassen, zeigen uns, wie langsam und nach allen Seiten hin überlegend er seine Werke gestaltete, wie er an dem einzelnen Motiv änderte und dasselbe zustutzte und die einzelnen zu einem Ganzen ordnete. Und wer möchte behaupten, dass bei irgend einem der grossen Werke Beethoven's der lebendige Fluss des Ganzen gehindert sei, dass nicht jedes Theilchen mit Gehalt ausgefüllt sei und die volle künstlerische Begeisterung das Ganze beherrschte? Aber gerade in dieser völligen Durchdringung des sicher und ruhig ordnenden Kunstverstands mit der ganzen ungetrübten Begeisterung liegt die Voraussetzung für die Entstehung eines ächten Kunstwerks.

Uebrigens scheint uns aus manchen Zeichen hervorzugehen und wir haben es auch schon erwähnt, dass der Componist die Nothwendigkeit längst erkannt habe, der künstlerischen Objectivität sich zu nähern, und den Kampf mit seiner eigenen Natur nicht scheue, sondern in lobenswerther Selbstkritik an sich arbeite. Wenn er sich mit Vorliebe der Form der Suite bedient, in welcher die älteren Meister eine Reihe kleinerer Stücke von bestimmten Rhythmen in fest überlieferter Form zusammenfassten, so erklären wir uns das aus dem Streben, den reich hervorquellenden Strom seiner Erfindung in diese enge Form einzudämmen, nicht mehr zu sagen, als was dieselbe in sich fassen könne, dies aber klar und deutlich abgerundet zu sagen. Und gerade diese Stücke sind ihm am besten gelungen; wir glauben nicht auf Widerspruch zu stossen, wenn wir die beiden grossen Suiten Op. 17 (für Clavier und Violine) und Op. 21 (für Clavier) für seine besten Arbeiten erklären und überhaupt zu dem Besten rechnen, was in neuerer Zeit geschrieben worden ist; in der vierhändigen Suite Op. 7 tritt die Individualität des Componisten noch nicht so bestimmt hervor. — Einen anderen Beleg für das bezeichnete Streben des Componisten haben wir schon angeführt, nämlich dass er nun endlich auch für den Gesang zu schreiben unternommen hat (2 Psalmen, Op. 25, 26); hier wird seiner künstlerischen Begeisterung ein Object von Aussen dargeboten, und einem übermässigen Vorwiegen der Subjectivität ist dadurch von selbst vorgebeugt.

(Schluss folgt.)

Recensionen.

Kammermusik.

Niels W. Gade. Trio für Pianoforte, Violine und Violoncell. Op. 42. Leipzig, Breitkopf u. Härtel. Pr. 2⅓ Thlr.

S. B. Ein Musikwerk kann, je nach seiner Art und je nach der Empfänglichkeit oder der Bildungsstufe des Hörers, erheben, erschüttern, begeistern, entzücken, interessiren, erfreuen, kalt lassen, langweilen, abschrecken etc. Es kann dies in seiner Totalität und im Einzelnen, so dass es im letztern Falle einen gemischten Eindruck zurücklässt, wo denn das Kunstwerk nicht auf das Prädicat eines »vollendeten« Anspruch erheben darf. Dagegen ist durchaus nicht nothwendig, dass jedes Kunstwerk die vier ersten obengenannten Wirkungen machen muss, und sicherlich ist ein solches mehr werth wenn es durchaus und im besten Sinne erfreulich ist, als wenn es einen Ikarusflug unternimmt, indem es grossartig sein will und doch nicht so wirkt.

Das vorliegende Trio muss zu jenen Kunstwerken gerechnet werden, welche durchaus erfreuen, und in einzelnen Partien zugleich im besten Sinne interessiren. Dafür bürgt schon der Name des Componisten, namentlich auf dem Felde der reinen Instrumentalmusik. Wer sich um die neuere Musik bekümmert hat und nicht übertriebene, d. h. ungerechte Anforderungen stellt, der wird uns das gerne zugestehen, wenn auch mit dem Vorbehalt, dass es nicht jedem Künstler gegeben sei, die Kraft seiner Production bis zu Ende ungeschwächt zu erhalten oder gar zu steigern.

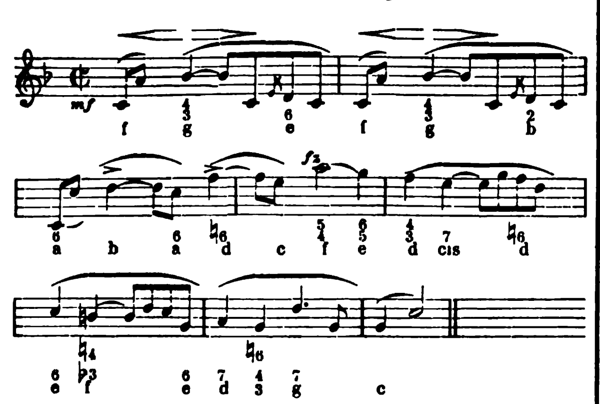
Wie wir von Gade denken, das haben wir im Jahre 1858 in einem längeren Aufsatze der Wiener »Monatschrift« dargelegt, dem damals sogar die Ehre einer Uebersetzung ins Dänische zu Theil wurde. Wir dürfen wohl hier auf denselben verweisen und gedenken mit der folgenden Recension nur eine Ergänzung dazu zu liefern.

Auf dem Gebiet des eigentlichen Claviertrios begegnen wir Gade hier zum ersten Mal, wie er denn überhaupt in der Kammermusik weniger geschaffen hat, als uns lieb und vielleicht sogar für ihn gut war. So vermissen wir in der Reihe seiner (edirten) Compositionen jene Kunstform, die mit Recht der wahre Prüfstein eines vollkommenen Componisten heissen kann: das Streichquartett. Dagegen ist sein eigentliches Feld die genrehafte Claviermusik und das Orchester, welches letztere Gade bekanntlich mit einer ausgezeichneten Virtuosität in Bezug auf Klang und Tonfarben behandelt. In der Kammermusik fällt die Gelegenheit, das besondere Geschick hierin anzuwenden, grösstentheils weg: man fordert hier mehr thematische Arbeit, mehr ausgeprägte Individualität für die wenigen aber desto wichtigeren theilnehmenden Instrumentalstimmen. Die stellenweise Zwei-, Drei- und Vierstimmigkeit wird ein nicht abzuweisendes Bedürfniss für die Mannigfaltigkeit der Tongestaltungen, — dieser Wechsel muss ersetzen, was an Farbenreichthum abgeht, und mehr als im Orchester erhebt hier jede Stimme den Anspruch auf Gleichberechtigung und interessante Führung.

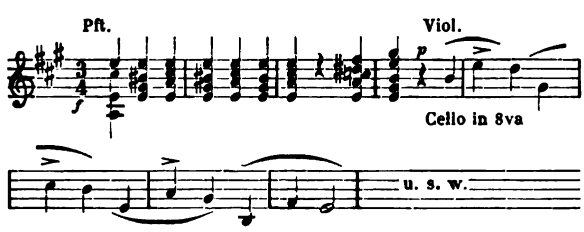
Wenn wir nun oben von der »Erfreulichkeit« des vorliegenden Trios sprachen, so bezieht sich das vorwiegend auf die Art der Musik überhaupt. Der leichte edle graziöse Fluss des Satzes, die reizende Anordnung kräftiger und zarter Partien, die individuelle Selbständigkeit des Styls, die sichere Hand in Bezug auf Form und Schönheit der Klangwirkung, — das Alles finden wir auch in diesem neuesten Werke Gade's wieder und daran erfreuen wir uns so herzlich, dass, je öfter wir die Composition vornehmen, wir von gewissen Theilen derselben uns immer wieder aufs Neue und stärker angezogen fühlen.

Das Trio besteht aus einem ersten Satz F-dur ₵, Allegro animato, einem scherzoartigen zweiten Satz in A-dur ¾, Allegro molto vivace, einem kurzen Andantino A-moll ⁶⁄₈, das eigentlich nur eine Einleitung vorstellt zum Finale F-dur ₵ Allegro con fuoco. Dass Gade kein förmliches Adagio geschrieben, thut uns leid, denn drei rasche Sätze verlangen in der Mitte einen längeren Ruhepunkt. Sollten wir nun die einzelnen Sätze in Bezug auf ihren Werth untereinander abschätzen, so würden wir den ersten entschieden den besten, den letzten den schwächsten und das Scherzo als mitten inne stehend nennen. Im ersten Satz concentrirt sich Alles, was wir oben als liebenswürdigste Seiten des Autors bezeichnet haben. Schon das
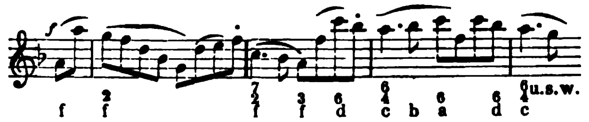
Thema gewinnt den Spieler und Hörer sofort durch seine declamatorisch ausdrucksvolle Haltung:



Nebengedanken, Modulation, periodische Anordnung, dann im zweiten Theil eine seltenere und sehr wirksame Art ins Thema zurückzukommen (statt durch die Dominante durch die Unter-Dominante), — alles Das ist von wahrhaft erfreulicher Art: Man empfindet ein Gefühl, wie wenn man in lauer Sommernacht im Nachen auf dem stillen See dahingleitet, allenfalls auch zur Abwechslung selbst ins Wasser springt, um leicht plätschernd die wonnige Kühle zu geniessen. Doch derlei Vergleiche sind ja vom wissenschaftlichen Standpunkte verpönt und beweisen Nichts; kehren wir daher sofort zur einfachen Darstellung zurück, die sich übrigens auch beim Scherzo von selbst deshalb einstellt, weil es, in uns wenigstens, keine neue poetische Vorstellung oder Täuschung hervorruft; wir befinden uns vielmehr trotz der veränderten Ton- und Taktart auf derselben Scene, höchstens dass irgend eine Art von Wassergeistern uns umgiebt oder im Fluge vorbeihuscht. Das Thema ist dieses:



Der Verlauf, modulatorisch sehr reizend (nach A-dur folgt C-, H-, A-, D-, A-dur, Cis-moll, endlich E-dur u. s. w.), lässt gleichwohl den Eindruck des Interessanten nicht mehr in dem Maasse aufkommen wie der erste Satz, weil die zweite Figur des Themas, die hier in vielfachen Modulationen vorgeführt wird, zu wenig originell ist, ja stellenweise eine starke Anmahnung an eine Beethoven'sche Hauptstelle (den Uebergang zum Prestissimo in der Leonoren-Ouvertüre Nr. 3) enthält. Auch ist das Violoncell zu wenig selbständig geführt, es geht vielfach mit der Violine in Oktaven, eine im modernen Claviertrio leider stark wuchernde Anomalie. — Die Rückkehr aus dem etwas kurzen Trio zum Hauptsatze ist wieder sehr glücklich. Den Satz beschliesst eine kurze Coda, welche übrigens nichts hinlänglich Neues vorbringt. — Das Andantino beginnt mit einem ziemlich prononcirten Thema, so dass man wohl ein ordentlich selbständiges Stück erwartet. Aber der Satz geht in Phantasieformen über, in welchen sich die festen Motive verflüchtigen, und es bricht mit dem A moll-Akkord als F $_{III}$ das Finale herein. In diesem Stück nun, das einen sehr lebhaften melodisch modulatorischen Schwung annimmt, so dass man beim Spielen ordentlich »ins Feuer gerathen« kann, fehlt es gleichwohl an einem festen Thema, welches als Leitfaden durch das Ganze festgehalten wäre und dem Satze eine deutliche Physiognomie aufprägte. Wir meinen das natürlich im höheren Sinne des entschieden bedeutenden Tonwerkes, denn dass einem Künstler wie Gade der Unsinn nicht beikommen würde, ein Stück überhaupt ohne Thema zu schreiben, wie man es heutzutage so oft hört, wird jedem Kundigen von selbst einleuchten. Aber dass eine Melodie wie diese



einen etwas verwaschenen Charakter hat und sich zur Durchführung nicht besonders eignet, das möchten wir wohl behaupten. So spielt es denn auch in dem eigentlichen Durchführungstheil gar keine Rolle mit, und das Interesse lenkt sich mehr auf das in A-moll beginnende Einleitungsmotiv



Durch diese Theilung des Interesses entsteht aber Unsicherheit über Haupt- und Nebenpartien, und wir haben mehrfach Gelegenheit gehabt zu beobachten, dass der Eindruck dieses Finales trotz allem Feuer kein recht durchgreifender war.

Allen, welche Gade'sche Musik schätzen und lieben, sei denn dieses Trio besonders um seines ersten Satzes willen herzlich empfohlen, namentlich den häuslichen Musikkreisen.

Musikleben in Freiberg i. S.

S. H. Indem ich Ihnen im Folgenden eine Uebersicht der musikalischen Aufführungen in unserer Bergstadt während des verflossenen Wintersemesters gebe, bemerke ich, dass aus dem Sommer 1863 nur hervorzuheben sind: die Aufführung des Naumann'schen »Vaterunser« durch die Singakademie im Dom unter Mithilfe Dresdner Solosänger und, was den Genuss des Concerts bedeutend erhöhte, des nun verstorbenen Hoforganisten Dr. Schneider; ausserdem ein Concert des Organisten Fischer aus Dresden.

Die Concerte des verflossenen Wintersemesters, soweit sie auf Kunstwerth Anspruch machen dürfen, zerfallen in öffentliche und solche, welche in der Gesellschaft »Phönix« abgehalten wurden. Unter jenen steht obenan die Aufführung der Schöpfung im Theaterlocal (22. März) unter Mitwirkung des Herrn Schild aus Leipzig, des Frl. Alsleben und des Conservatoristen Hrn. Sturm aus Dresden. Da ein anderer Referent Ihnen darüber schon berichtet hat, so füge ich nur hinzu, dass auch diesmal, obschon weniger grell als bei früheren Aufführungen, das Missverhältniss der Frauen- und Männerstimmen sich geltend machte, was in der geringen Theilnahme der hiesigen, übrigens sehr vollzähligen, Damenwelt am Gesangvereine seinen Grund zu haben scheint. Dieser Uebelstand wird aber durch die Mitwirkung des hiesigen Gymnasialchors nicht

ausgeglichen, weil in demselben wegen der verhältnissmässig schwachen Frequenz des Gymnasiums ein gleiches Verhältniss stattfindet. Unter den obengenannten Solisten schien Hr. Sturm seiner Aufgabe nicht gewachsen.

Unter den Instrumentalisten, die wir hörten, verdienen Erwähnung: der Cellovirtuose L. Grützmacher mit dem Pianisten Hess (22. Novbr. 1863); die Pianistin Frau Sewell von hier (10. Jan. 1864) mit dem Cello-Virtuosen F. A. Kummer aus Dresden (28. Febr. 1864); die Orgelvirtuosen Schneider und Fischer aus Dresden, Dötsch aus Köln, und von einheimischen noch das hiesige Streichquartett nebst dem Stadtmusikcorps.

Die Genannten brachten uns zu Gehör: Die Quartette: F-dur von Beethoven, Op. 59 (theilweise), Mozart Es-dur Op. 4, Haydn Op. 59 und D-moll, Boccherini Es-dur Op. 30 und das Quintett für Streichquartett mit obligatem Clavier von Mozart. Für Soloinstrumente mit oder ohne Begleitung des Pianoforte: Cello: Concert von Goltermann; Phantasie von Grützmacher; La rose, Gesangstück von Spohr, arrangirt von Kummer; Solostück von Kummer; Sonate von Beethoven Op. 69 und Adagio aus der Beethoven'schen Es dur-Sonate Op. 12. Für Pianoforte: eine Fuge von Bach; Chopin: eine Etude, Notturno Fis-moll, As dur-Walzer Op. 34, zwei Impromptus, unter denen As-dur; Mendelssohn: G moll-Concert (2 Pianoforte), Spinnerlied; Schumann: Schlummerlied, Andante mit Variationen (2 Pianoforte) und aus den Kinderscenen; Schulhoff: Impromptu-Polka und Bravour-Galopp; Hummel: A moll-Concert (2 Pianoforte); Moscheles: Hommage à Händel (2 Pianoforte); Döhler: Grande valse; Liszt: Tannhäusermarsch; Rossini: Tarantella Napoletana (2 Pianoforte); Ch. Mayer: Des dur-Etude. Im Ganzen 19 Nummern. — An Vocalmusik, welche theils durch einige Damen von hier, theils durch den hiesigen Musikdirector Eckhardt vertreten wurde, hörten wir: Von Liedern: Schumann: Duette Op. 43; Schubert: der Aufenthalt und Hochländers Abschied; Mendelssohn: Duett »Wie kann ich froh« etc.; Kücken: »Du kleines blitzendes Sternlein«; Marschner: »Im grünen Mai« etc. Aus Opern: Arie aus dem Unterbrochenen Opferfest »Mir graut vor dem Tode nicht« etc. und eine Arie aus Orpheus von Gluck. Ausserdem zwei Motetten von Haydn und Möhring durch den Gymnasialchor ausgeführt.

Das von dem Orgelvirtuosen Dötsch aus Köln, welcher diesen Winter fast das ganze Gebirge bereiste, im hiesigen Dom (am 6. Decbr. 1863) gegebene Orgelconcert war fast leer und stand mindestens hinter den im selben Jahre vorher hier gegebenen Orgelconcerten zurück. Wir hörten Compositionen von Ritter, Berens, Bach, Rinck. Der Concertgeber wurde von seiner Gattin und einem hiesigen Männergesangverein unterstützt.

In den Phönixconcerten wirkten folgende Künstler: Herr Pianist Scharfenberg aus Meiningen (4. Febr. 1864), Stabstrompeter Böhme aus Dresden, die Herren Kammermusiker Medefind, Schleising, Böckmann (13. April 1864) und das hiesige Stadtmusikcorps. Wir hörten darin von Orchesterwerken: Von Beethoven: A dur-Symphonie und Egmont-Ouvertüre, ausserdem die Ouvertüren: Oberon, Athalia, Anacreon, Vestalin, Rosamunde von Schubert; von Schumann: Träumerei aus den Kinderscenen; von Kreutzer: Scene aus dem Nachtlager etc. Kammermusik: Mozart: Trio Op. 19, Beethoven: Serenade Op. 8. Solo-Instrumente: Violine: Beethoven, Romanze G-dur; Violoncell: Grützmacher, ungarische Phantasie. Pianoforte: Bach: A moll-Fuge; Beethoven: C-dur-Sonate Op. 53; Mozart: C moll-Phantasie; Taubert: Campanella, Danklied, Etude (»Wenn ich ein Vöglein« etc.); Meyerbeer-Liszt: Schillermarsch. Vocalmusik: Recitativ und Arie aus Samson, Lieder von Schubert (der Lindenbaum) und Schumann (Wanderlied).

Das Concert unter Mitwirkung des Stabstrompeter Böhme aus Dresden verunglückte leider durch die Behinderung des gleichzeitig engagirten Hofopernsängers Hollmann aus Dresden, wodurch die Posaune mehr, als es der Kunst würdig war, die Herrschaft erlangte. Der Preis in den Phönixconcerten gebührt unbedingt dem Pianisten Scharfenberg und den obengenannten Kammermusikern. Ersterer leistete in seinem »historischen Concerte«, in welchem der Reihe nach Bach, Mozart, Händel, Beethoven, Taubert, Henselt, Schubert, Schumann, Liszt vertreten waren (und von welchem ebenfalls in diesem Blatte bereits berichtet wurde), Ausserordentliches, indem er sein Programm auswendig mit Eleganz und feinem Verständniss spielte. Die Dresdner Kammermusiker aber zeichneten sich durch ein schönes Ensemble und einen seelenvollen Vortrag aus. Auch das Freiberger Stadtmusikcorps und namentlich das Streichquartett verdiente alle Anerkennung.

Man wird aus dem Gegebenen erkennen, dass uns vorzugsweise Pianoforte-Musik geboten wurde. Dagegen war die Vocalmusik mit Ausnahme einer grössern Aufführung fast nur auf Sologesang beschränkt. Wir leiden im Punkte der Vocalmusik offenbar an zu grosser Dürre. Nicht selten lechzt man in den Concerten und Soiréen nach einem erfrischenden und elektrisirenden Chore. Der Chorgesang wird hier aber namentlich von Männerchören gepflegt. Der beste derselben, der »Bürgergesangverein«, welcher sich besonders durch Wohlthätigkeitsconcerte viele Verdienste erwirbt, hat sich bis jetzt leider noch nicht an etwas Classisches gewagt. Er pflegt, wie die meisten solcher Vereine, das politische Volkslied (z. B. Deutschlands Erhebung von Düsel). Zuletzt gab er zum Besten der Hinterlassenen Marggraff's »das Mährchen vom Fasse« von Waldow-Otto, eine Composition und Dichtung, die bei einigen gelungenen Stellen sich ganz besonders durch einen gemeinen Schluss auszeichnet. Freiberg birgt übrigens noch manche isolirte Gesangskräfte, unter denen das Paulinerquartett nicht die geringste ist. Gelänge es, diese unter Theilnahme des gesangliebenden Theiles der hiesigen vollzähligen Damenwelt und unter Besiegung des Kastengeistes und Materialismus unter einander zu vereinigen, wir würden bald nicht mehr hinter Städten wie Zittau, Zwickau u. A. zurückstehen.

Berichte.

Paris. *R. J.* Paris hat sein Sommergewand angezogen, und wenn nun auch zum grossen Theile die Kunstgenüsse fehlen, so bietet es dafür dem Fremden wieder andere Reize als im Winter. Welch reges Leben in den Strassen, auf den Boulevards, wo unter herrlichen Bäumen, auf reich bepflanzten Squares Menschen aller Nationen sich im bunten Gewimmel herumtreiben, das heiterste, lebendigste Bild gewährend und immer Abwechslung, immer neues Interesse bietend. Lange nach Mitternacht erst wird es still in den Strassen. Zahlreiche Concerte finden in öffentlichen Gärten statt, und auch da macht sich der bessere Geschmack und der Sinn für gute Musik bemerkbar. Der Winter brachte uns deren viel und einiges Bemerkenswerthe bleibt uns noch zu besprechen. Im siebenten Concerte des Conservatoriums hörten wir die »Flucht nach Egypten« von Berlioz, der bis jetzt nur selten in diese Räume gedrungen war. Zwischen den Verehrern des Componisten und einem Theil des Publikums, entschiedenen Gegnern von Berlioz, entspann sich ein hartnäckiger Kampf, bei welchem jedoch die Verehrer den Sieg davon trugen, und gerecht war ihre Sache, denn das Werk ist reich an Schönheiten. Der biblisch einfache Ton, das Colorit ist reizend. Schwer ist es, aus diesem Werke Berlioz mit seinen Eigenschaften und Fehlern heraus zu erkennen. Dies war auch sein Zweck, denn wie man behauptet, soll er dies Werk in der

Absicht componirt haben, es für ein wiederaufgefundenes Manuscript eines alten, unbekannten Componisten auszugeben und so ins Publikum einzuführen. In der That wäre es ergötzlich und äusserst lehrreich, die Verlegenheit eines grossen Theils des Publikums, ja selbst vieler Kunstrichter zu sehen, wenn es üblich würde, dass die Concertprogramme uns die Namen der Stücke, aber nicht die Namen der Componisten angäben. *) Ausserdem brachte uns dieses Concert das Finale des neunten Quartetts von Beethoven von allen Violinen ausgeführt, eine Arie aus dem »Alexanderfest«, einen Chor aus »*Blanche de Provence*« von Cherubini, die 42. Symphonie von Haydn und die Amoll-Symphonie von Mendelssohn, in der leider manche Tempi vergriffen wurden, wie z. B. der Schluss des letzten Satzes, der rasch, wie der Schlusschor einer komischen Oper genommen, auf diese Weise sehr trivial klang. Das Scherzo hingegen ging vortrefflich und wird wohl selten anderwärts in dieser Vollendung, mit so viel Schwung und Reinheit gehört werden. Am nämlichen Tage spielte Vieuxtemps im *Concert populaire*, im Beethoven-Festival, das grosse Violinconcert, und erntete reichen Beifall. Diese Festivale haben aber entschieden hier kein Glück. Man liebt zu sehr die Abwechslung, und bei der Auswahl der Stücke nahm man gerade darauf zu wenig Bedacht. So folgten sich fast unmittelbar die 9. Symphonie und das Violinconcert. Im achten Concert des Conservatoriums wurde die Musik zum Sommernachtstraum, hier das beliebteste Werk von Mendelssohn, gegeben, ferner die Adur-Symphonie von Beethoven, ein Psalm von Marcello, Chor aus Euryanthe und eine Arie aus Idomeneo, von Frau van den Heuvel-Duprez recht brav gesungen. — Von einzelnen Concerten erwähnen wir die der Gesellschaft für religiöse Musik, in welchen Stücke von Bortniansky, Clari, Orlando de Lasso, Bononcini, Leo, Vittoria, Händel, Haydn und Mendelssohn zu Gehör kamen. — Herr und Frau Marchesi gaben ein sehr interessantes *Concert historique*, in welchem uns namentlich eine Cantate von Rossi »*La gelosia*«, ein komisches Duett von Stradella »*Questo petto di diamante*« und eine Canzone aus der Oper »*le nozze col nemico*« von A. Scarlatti ganz besonders ansprachen. Die Stücke wurden von Herrn und Frau Marchesi mit grosser Lebendigkeit vorgetragen und namentlich fand das Duett grossen Beifall. — In der Gesellschaft der Componisten, die jeden Monat eine grössere Abendunterhaltung vorbereitet, wurde u. A. auch ein Vortrag über die musikalischen Bewegungen der Neuzeit in Deutschland gehalten. Auch die *Revue contemporaine* brachte einen sehr bemerkenswerthen grösseren Aufsatz über Schumann, wie denn überhaupt dessen Name und Werke nun anfangen sich hier zu verbreiten. Ein hiesiger Verleger, Herr Flaxland, sticht seine bedeutendsten Werke. Eine Auswahl seiner Lieder, in einem Bande erschienen, die Texte ins Französische übersetzt, sind jetzt schon allgemeiner gekannt.

Von bedeutenden Clavierspielern, die diesem Winter aufgetreten, nennen wir noch Schulhoff, der zwei Concerte mit grossem Beifall gab; V. Adler, dessen Spiel und Compositionen ähnliche Eigenschaften wie die Schulhoff's haben; Eduard Wolff, der nach vieljährigem Schweigen wieder in jugendlicher Frische und ungeschwächter Energie vor das Publikum trat und mehrere seiner älteren und neueren Compositionen (auch ein Duo mit Vieuxtemps) mit einer seltenen Eleganz spielte, und schliesslich St. Saens und Ritter, von welchen Ersterer sechs vielbesuchte Concerte gab, in denen er die Mozart'schen Concerte spielte, und Letzterer drei Concerte, hauptsächlich den Beethoven'schen Clavierconcerten gewidmet. Leider waren wir verhindert, diesen letzteren Concerten beizuwohnen, aber von allen Seiten rühmt man die fein nüancirte und vortreffliche Ausführung von Ritter, der unstreitig unter die besten französischen Pianisten der Neuzeit gezählt zu werden verdient.

Welche grosse Sensation die Aufführung einer neuen Messe von Rossini gemacht hat, haben Sie schon berichtet. Alles was Paris an Celebritäten besitzt, war da versammelt, um das neue Werk des 72jährigen Componisten zu hören, welches nur ein einziges Mal aufgeführt werden sollte, denn selbst dem Wunsche des Kaisers, es in den Tuilerien zu hören, wurde vom Componisten nicht willfahrt. Auch Meyerbeer sahen wir da zuletzt, der in den allgemeinen Enthusiasmus einstimmte. Das Werk vereinigt aber auch in sich allen Glanz des italienischen Colorits, alle Klarheit, die den italienischen Meistern eigen ist, mit einer weit grösseren Innigkeit des Ausdrucks, einer grösseren Beherrschung der strengen Kunstformen, als man sie von Rossini erwarten konnte. Wenn zwar einige Stücke eine allzu dramatische Färbung haben und darin sich dem *Stabat* anreihen, so hat doch das Werk im Allgemeinen eine viel höhere Weihe als jenes. Das »*Gratias*«, das »*Cum sancto*«, eine feurige, schwungvolle Fuge, das »*Crucifixus et resurrexit*«, in welchem in äusserst glücklicher Weise die Psalmodien der katholischen Kirche wiedergegeben sind, werden in Beziehung auf Styl und Stimmung auch strenge Puristen befriedigen. Das Präludium während des Offertoriums ist ein schon vor zwei Jahren componirtes Clavierstück, welches der Meister nun zu dieser Messe benutzt; es gehört unter die besten Nummern derselben. Die Messe wurde mit Begleitung von zwei Clavieren und Orgel aufgeführt; jetzt ist Rossini damit beschäftigt sie zu instrumentiren, und voraussichtlich bildet sie den Schlussstein dieses so reich bewegten Künstlerlebens.

An der *Opéra comique* wird eine ältere Oper von Halévy »Der Blitz« mit vielem Beifall gegeben. Eine der neuen Strassen an der neuen Oper wird den Namen Halévy führen, die anderen heissen Auber, Scribe, Adam; man sagt, der Platz an der Oper werde den Namen Meyerbeer bekommen. Eine Strasse Monsigny, D'Alayrac, Cherubini, einen Platz Boieldieu haben wir schon. Sie sehen, wie sehr die Franzosen ihre bedeutenden Männer in jeder Sache ehren; uns Deutschen bliebe wohl manches darin zu lernen übrig. Kaiser- und Königsstrassen giebt es bei uns in Hülle und Fülle; erst jetzt fängt man an, das Andenken unserer vergangenen geistigen Grössen auf diese Weise dem Volke bekannt zu machen und ihm zu zeigen, dass persönliches Verdienst nicht minder ehrt als hohe Geburt.

*) Unsere Leser können denken, dass wir mit der obigen Auslassung nicht übereinstimmen, wenn wir auch unserem geehrten Herrn Berichterstatter das Wort gerne gönnen. Derselbe scheint uns aber dreifach zu irren, wenn er erstens den Sieg von Klatschenden als einen wirklichen hinstellt, wenn er zweitens dem Werke selbst grossen Werth beilegt, und wenn er drittens meint, Berlioz verläugne seine Art darin so sehr, dass er nicht zu erkennen wäre. D. Red.

Nachrichten.

In Jena fand am 15. Juni unter Mitwirkung des Hofcapellmeister Dr. Stade aus Altenburg eine Aufführung geistlicher Musik zum Besten des studentischen Gustav-Adolph-Vereins statt. Zwei Gesänge für Männerchor: »Adoramus te« von Palestrina und »Wenn Christus der Herr« von Händel, eröffneten dieselbe; darauf folgten: Adagio für Violine und Orgel von Beethoven, ein geistliches Lied für Sopran von Stade und Sonate (C-moll) für Orgel von Mendelssohn. Den zweiten Theil bildeten zwei Stücke für gemischten Chor von Bortniansky (»Du Hirte Israels«) und »Russischer Vespergesang«, ein Basssolo aus der Johannes-Passion von Händel, Sarabande für Cello von Bach (mit Orgelbegleitung von Stade), ein 4stimmiger Hymnus von Schubert und Toccata und Fuge D-moll von Bach. Die durch Klarheit, Präcision und vortreffliche Registrirung ausgezeichneten Orgelvorträge des Herrn Dr. Stade waren von prächtiger Wirkung.

In verschiedenen Blättern ist Mosel gegenüber dem Aachener Festprogramme in Schutz genommen und sind die Auslassungen darin als übertrieben bezeichnet worden. Wir erinnern hier an die ausführlichen Mittheilungen, welche die Deutsche Musikzeitung 1862 Nr. 47 und 52 über die Mosel'sche Bearbeitung des Belsazar gebracht

hat. Die Verdienste, die Mosel um Händel persönlich hat, werden deshalb nicht übersehen, weil man seine »Bearbeitungen« als schlecht bezeichnet.

Johannes Brahms wurde von der Wiener Singakademie in ihrer Generalversammlung mit Stimmeneinhelligkeit für die nächsten drei Jahre als Chormeister bestätigt.

Nach einer Notiz der Kölnischen Zeitung betrugen die Einnahmen der fünf letzten in Aachen abgehaltenen Niederrheinischen Musikfeste im Jahre 1851: 4160 Thlr., im Jahre 1852: 4775 Thlr., im Jahre 1857: 4198 Thlr., im Jahre 1861: 5015 Thlr. und im Jahre 1864: 6170 Thlr.

Eine geistliche Musik-Aufführung in Chemnitz am 10. Juni brachte: Choral »Ich will dich lieben«; Nun danket Alle Gott, Dank- und Jubelpräludium für Orgel von J. Schneider; *Pater noster* von Meyerbeer; »Sei getreu bis in den Tod« aus »Paulus« von Mendelssohn; Dankhed von Verhulst; *Salve regina* von Papperitz.

Der Jahresbericht 1863/64 des Dresdner Tonkünstler-Vereins ist erschienen.

Im dritten Conservatoriumsconcert zu Mailand kam Beethoven's »Eroica« zur Aufführung.

Mewes' Oratorium »Rahab« soll in Elberfeld zur Aufführung kommen.

Herr Ferdinand Sieber, Gesanglehrer in Berlin, hat den Titel »Professor« erhalten.

Meyerbeer's Testament enthält bedeutende Legate zur Unterstützung junger deutscher Musiker. Wir werden die betreffenden Verfügungen in der nächsten Nummer näher mittheilen. — Im Nachlasse sollen sich 20 Lieder aus Auerbach's Dorfgeschichten befinden.

Leipzig. Das Cherubini'sche Credo, von dem wir in der vorvorigen Nummer meldeten, ist in der letzten Motettenaufführung des Thomanerchors, als in der dritten ihm gewidmeten, zu Ende gebracht worden. Wir kennen nichts von dem Meister, was der Veröffentlichung mehr werth wäre als dieses grossartige Werk, auf welches wir übrigens noch einmal zurückkommen.

— J. Moscheles hat vom König von Sachsen den Albrechtsorden erhalten.

Zeitungsschau.

Im Gegensatz zu den meisten allgemein wissenschaftlichen oder belletristischen Zeitungen, welche sich mit Musik befassen, und wo, wie z. B. in der »Europa«, vollständig kenntniss- und gesinnungslose Kritik geübt wird, finden sich in neuerer Zeit in einigen solchen Blättern ganz tüchtige Artikel über Theater und Musik, welche als ein gutes Zeichen anzusehen sind, dass die Redactionen dieser Blätter endlich sich um gute Kräfte umzusehen und nicht wie bisher dem grossen Publikum und seinem gedankenlosen Beifall nachzubeten gesonnen sind. So steht zum Beispiel in der »Oesterreichischen Wochenschrift« eine Recension neuer »Werke über Musik«: Dürenberg, »Die Symphonien Beethoven's und anderer berühmten Meister«, F. L. Schubert, »Die Hülfsmittel des musikalischen Effekts«. Die beiden genannten Werke kommen übrigens ziemlich übel weg. In der Einleitung wird z. B. gesagt: »Ueber Beethoven's Symphonien muss man heutzutage entweder gar nichts, oder etwas Erhebliches sagen. Wer mit einem eigenen Buch darüber auftritt, von dem erwarten wir, dass er in Analyse und Beleuchtung des rein Musikalischen, in ästhetischer Beurtheilung und historischer Kenntniss, oder doch wenigstens in einer dieser drei Richtungen Neues und Bedeutendes vorzutragen habe. Bei dem vorhandenen Reichthume an geistreichen und gründlichen Aufsätzen über diesen Höhenpunkt der gesammten Instrumentalmusik ist es ein schweres und verantwortliches Unternehmen, ein neues Buch dieses Inhalts in die Welt zu schicken. Herr von Dürenberg scheint in der That gefühlt zu haben, dass er aus eigenen Mitteln eine solche Aufgabe nicht zu bestreiten vermöge« u. s. w.

ANZEIGER.

Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Allgemeine
Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Selmar Bagge.

Leipzig, 6. Juli 1864. **Nr. 27.** Neue Folge. II. Jahrgang.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.
Preis: Jährlich 5 Thlr. 10 Ngr. Vierteljährliche Pränumeration 1 Thlr. 10 Ngr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr.
Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Woldemar Bargiel.

(Schluss.)

Sehen wir uns die Werke Bargiel's, so weit sie uns bekannt geworden sind, im Einzelnen an, so wird uns bald ein innerlicher Unterschied der früheren von den meisten späteren entgegentreten, der uns veranlasst, in dem bisherigen Schaffen desselben zwei bestimmt geschiedene Perioden anzunehmen. Die erste umfasst diejenigen Werke, in denen die selbständige Individualität des Künstlers noch nicht zum Durchbruch gekommen ist, sondern er noch unter dem vollen Einfluss des allgemeinen Zeitgeschmacks und Zeitstyls, vornehmlich Schumann's und Mendelssohn's, steht. Wir erfreuen uns an den ausdrucksvollen Melodien, an geistvollen, harmonischen Combinationen, wir bewundern die Sicherheit, womit er den Rhythmus handhabt; aber wer den Charakter des modern romantischen Styls aus Schumann u. A. kennt, dem werden diese früheren Werke Bargiel's nichts wesentlich Neues sagen. Zu dieser ersten Periode rechnen wir die Werke Op. 1 bis Op. 8, grösstentheils für Clavier geschrieben. Dahin drei Charakterstücke (Op. 1) in Fis-moll, A-dur, C-moll, von denen das zweite besonders durch innigen, zarten Ausdruck sich auszeichnet und an die besten derartigen Stücke Schumann's erinnert; auch in dem kräftigen, lebendigen dritten Stücke spricht sich die ächte Productivität des Künstlers, der ungehinderte freie Fluss seiner Erfindung schon aufs Erfreulichste aus; hier ist in engem Rahmen mehr Gehalt als in hundert süsslichen Nachahmungen Mendelssohn's. Diesen folgte ein Nachtstück (Op. 2) in H-moll, welches, wie es der Idee nach durch Schumann angeregt ist, so auch in den Motiven und der Behandlung überall an ihn erinnert. Eine Neigung zu trüber Färbung, dabei das träumende Versenktsein in ungewisse Bilder, die zwischen Schmerz und Freude schwanken, zeigt sich hier schon sehr deutlich. Aehnlichen Grundzug lassen die drei Notturno's erkennen (Op. 3), von denen das erste (E-moll) uns durch den schönen Zug einer Melodie voll ungewissen Hoffens fesselt, dann in dem Uebergange nach A-moll wieder die Neigung zum Dunkeln und Herben fühlen lässt. Das zweite Stück (C-dur) ist wieder voll süsser Träumerei und darin vielleicht noch überschumannisch. Dazu bildet Nr. 3 (F-moll) in seinem derbkräftigen Einsatz einen erkennbaren Contrast; übrigens ist dieses Stück melodisch nicht klar und auch rhythmisch nicht bestimmt genug; besonders am Schluss verschwimmt der Rhythmus völlig, und die ganze Gestaltung des Stücks zeigt den oben beschriebenen subjectiven Charakter. Nur ein zweites Thema in demselben lässt uns die pathetisch-tragische Anlage errathen. In diese Reihe gehört ferner die erste Phantasie (Op. 5) in H-moll. Betrachtet man diese und die beiden später erschienenen (Op. 12, Op. 19) und erinnert man sich an das oben im Allgemeinen Ausgeführte, so wird man wohl sagen dürfen, dass die Phantasie für Bargiel's Schaffen nicht die glücklichste Form ist. Es ist schwer und soll hier nicht versucht werden, über die Form der Phantasie zu sprechen; der Versuch könnte sogar als innerer Widerspruch erscheinen, da ja die Phantasie ein Lossagen wenigstens von der überlieferten Form voraussetzt; und so sehen sich denn auch die classischen Muster dieser Art wenig ähnlich. Meistens beginnen sie in ganz aphoristischer Weise, und wechseln beständig die Bewegung und die Motive, führen dann aber schliesslich in ein klar und fest geformtes Stück, sei es Fuge oder Variation oder gar völlige Sonate, über (so bei Mozart, Beethoven etc.); oder sie treten zwar in den überlieferten Formen auf, weichen aber davon ab in der Reihenfolge der Sätze oder auch durch losere Gestaltung einzelner, indem dieselben Zwischenstücke enthalten, wo es sonst nicht üblich ist, oder die strenge thematische Verarbeitung zurücktritt. So ist es bei Schubert, Schumann u. A. Im ersten Falle verlangen wir natürlich, dass auch das kleinste selbständige Theilchen der Kette etwas Bestimmtes sage und in gerundeter Klarheit vor uns stehe, sodann dass ein wirklicher Fortgang fühlbar sei und wir uns nicht, wie es bei manchen Productionen unklarer Geister der Fall ist, gleichsam im Kreise drehen; auch dass die anfängliche Formlosigkeit in die Form auslaufe, werden wir für eine absolut ästhetische Nothwendigkeit erklären. Für den zweiten Fall Regeln aufzustellen, wird noch weniger möglich sein; nur wird man die allgemeinen Gesetze des rhythmischen Ebenmaasses, der übersichtlichen Gruppirung und überhaupt des künstlerischen Maasshaltens hier wie überall gewahrt zu sehen wünschen. — Die Phantasien Bargiel's gehören nun durchaus der zweiten Art an. Die erste (Op. 5, H-moll) erinnert in der äusseren Reihenfolge der Sätze an Beethoven's Cis moll-Sonate, indem einem Grave ein Allegretto ($^3/_4$) und diesem ein Presto ($^2/_4$) folgt. Dem ersten Stück liegt eine in weiten Griffen einsetzende, hochpathetische Melodie zu Grunde, an die sich, da sie nicht bestimmt abschliesst, weitere langsam getragene Motive und harmonische Durchführungen anschliessen, die ein ruhigeres

Thema in der Mittellage bringen, aber dieses leitet sofort wieder in das Anfangsthema über, welches nun noch zweimal, verschiedenartig gesteigert und verziert, auftritt, und in der Bewegung desselben schliesst auch das Stück. Einen Grundton fühlen wir freilich in der dreimaligen Wiederholung des Hauptmotivs heraus, aber eine gewisse Monotonie ist denn auch davon untrennbar. Der folgende $^{3}/_{4}$–Satz ist eigenthümlichen Charakters, eine heitere Stimmung liegt in der ganzen Bewegung, die aber doch in den Ausweichungen u. A. etwas verschleiert erscheint. Der leichte hinschwebende Ton des letzten Satzes mit seiner rieselnden Sechszehntelbewegung, unterbrochen von einem kräftig freudigen Thema, ist uns nach dem so erwartungsvoll spannenden Eingang der ganzen Symphonie in seiner Bedeutung nicht recht klar geworden. Im Ganzen aber finden wir diese erste Phantasie noch innerhalb der Grenzen des Ebenmässigen und klar Gestalteten, und es entspricht dies ja auch der Zeit, aus welcher sie stammt. Ueber die beiden andern Phantasien sprechen wir später. — Es folgt in der Reihe der früheren Werke das erste Trio (Op. 6), über welches wir auf die Besprechung in der Deutschen Musik-Zeitung von 1861 S. 377 verweisen müssen, da es uns nicht vergönnt gewesen ist, uns die Kenntniss desselben zu erwerben. Das nächste Stück ist die vierhändige Suite (Op. 7, C-dur). Sehr wohlthätig erweist sich die kurze Form, in welche sich der Componist selbst hier bannt, indem mit dem ganzen Zuschnitte auch die einzelnen Gedanken fester und klarer auftreten und so das, was dem Componisten eigenthümlich und neu ist, in besseres Licht gerückt erscheint. Freilich ist dessen in dieser ersten Suite bei weitem noch nicht so viel, wie in den beiden ungleich höher stehenden späteren Suiten; neben manchem Farblosen und weniger Bedeutsamen wird die Erinnerung an Schumann zuweilen etwas stark erregt. Von den fünf Stücken des Werkes (Allemande, Courante, Sarabande, Air, Gigue) geben wir, was Originalität und Eigenthümlichkeit betrifft, der Courante entschieden den Vorzug. — Von den drei Charakterstücken (Op. 8) trägt das erste (C-moll) das Motto: »Immer zu, immer zu, ohne Rast und Ruh«, und in der treibenden Triolenbewegung, die sich zu Anfang gar nicht zu bestimmter Melodie gestaltet, während im zweiten Theile ein ausdrucksvolles, leidenschaftliches Thema auftritt, spricht sich in der That eine unbefriedigt hin und her suchende, unmuthige Erregung glücklich aus, die am Schluss, höchst wirksam und originell, in einem heftigen Aufschwung alle Kraft zusammenfasst und dann grollend abschliesst. Das zweite Stück (G-dur, $^{3}/_{4}$, Lento) lässt uns in ganz anderer Weise in eine unbefriedigte, in trübsinniger Träumerei versunkene Stimmung, die, ohne zu kräftigem Entschlusse zu gelangen, sich selbst verzehrt, hinein blicken; es ist ein feines, an melodischen und andern Reizen reiches Musikstück, in welchem sich des Künstlers Originalität schon in vollem Maasse ausspricht. An der äusseren Symmetrie des Stückes wird man Anstoss nehmen; nach dem langen Zwischenstücke wird die Wiederholung des Anfangs doch zu kurz abgemacht. Das letzte Stück (Es-dur, $^{6}/_{4}$, Allegro con fuoco) ist den beiden ersten an origineller Bedeutsamkeit nicht gleich, der Ton von Frische und Munterkeit, der angeschlagen wird, macht keinen ganz ursprünglichen, natürlichen Eindruck. Auch bringen die vielen Einsätze gegen den Takt einen gewissen Eindruck von Zerrissenheit hervor und es treten zu oft neue Motive auf. Daneben fehlt es wieder nicht an zart empfundenen Partien, an reizenden Klangwirkungen und rhythmischen Feinheiten.

Ob nun zwischen dieser und der folgenden Opuszahl ein besonders langer Zwischenraum liegt, oder ob die Entwicklung des Componisten in kurzer Zeit einen besonders raschen Aufschwung genommen hat, können wir nicht entscheiden; den grossen Fortschritt aber, der in Op. 9 und den folgenden Werken hervortritt, wird jeder auf der Stelle wahrnehmen. Mit einem Male tritt uns die Individualität des Künstlers in ihrer vollen bestimmten Gestalt entgegen, und damit in Verbindung zeigt sich die Erfindung kräftiger und tiefer, die Gestaltung der Melodie fester und gerundeter und das Gepräge der Nachahmung tritt zurück. Wo zu diesen Vorzügen nun noch die Uebersichtlichkeit und Rundung der Form hinzutritt, da verdanken wir dem Talente des Künstlers Werke, die als ganz selbständige und eigenartige Erzeugnisse einer der kräftigsten productiven Naturen unserer Zeit neben Schumann, Brahms u. A. ihren dauernden Werth haben. Zu diesen rechnen wir sofort die drei Phantasiestücke für Clavier Op. 9. Welche Leidenschaft spricht aus dem in breitem $^{6}/_{4}$–Takte einherschreitenden ersten Stücke (F-moll), welche Fülle von Melodie und Modulation, welche Mannigfaltigkeit der Bewegung! Da ist nirgends ein Stocken der Erfindung, nirgends etwas mühsam Gearbeitetes, nirgends etwas Gewöhnliches oder Alltägliches, überall Leben und Fluss und Ausdruck des Innern, der unaufhaltsam mit fortzieht. Die Neigung zum Dunkeln und Herben zeigt sich öfters in den Ausweichungen, das pathetische Element besonders in der zweiten, von Triolen begleiteten Melodie. Einen schönen Contrast bildet das innige, beinahe andächtige Trio in Des-dur, worin auch $^{3}/_{4}$– und $^{4}/_{4}$–Takt schön miteinander wechseln. Wie nun hier die Gluth der Leidenschaft, so erhält in dem zweiten Stücke (D-dur $^{12}/_{8}$, Andante) das Gefühl einer seligen Ruhe einen vollen, gesättigten Ausdruck, wobei stellenweise die Schumann'sche Süssigkeit solcher Sätze noch überboten wird. Wir erinnern uns in wenigen neueren Stücken so viel melodische und harmonische Anmuth gefunden zu haben, wie in diesem. Das dritte Stück (H-moll $^{3}/_{4}$, Allegro mod.) hat einen kräftig markirten Polonaisenrhythmus, der nur im Verlaufe etwas beeinträchtigt erscheint durch die häufige Wiederholung des Sextolenlaufs, womit das Hauptmotiv beginnt. Die Neigung, den Hauptgehalt einer Melodie oder eines Motivs erst auf dem zweiten oder dritten Taktheile beginnen zu lassen, ist in vielen Bargiel'schen Stücken zu beobachten, und man muss wünschen, dass dieselbe nicht zur Manier werde. Im Uebrigen bietet auch dieses Stück viel Erfreuliches und Interessantes, wenn uns auch die beiden ersten lieber sind. — Völlig ebenbürtig diesem Stücke und von gleichem Geiste beseelt ist das Scherzo Op. 13 (C-moll, Allegro). Ein kurzes punktirtes Motiv liegt demselben zu Grunde, welches in seinen Versetzungen, Steigerungen etc. ein mannigfaltiges Gemälde von Unruhe und hastigem, missmuthigem Treiben aufrollt. Nach einem heftigen Einsatz in C-moll und einer folgenden Periode in kräftiger Achtelbewegung beginnt die Bewegung von Neuem und leitet nach und nach in die Dur-Tonart, uns beruhigt und weich stimmend; doch sieht man an dem langen Zögern mit dem Eintritte derselben und dem kurzen Festhalten des reinen Dur-Klanges, wie wenig Ernst es dem Componisten mit der Beruhigung ist und wie bald er wieder in das Düstere, Dämonische zurückfällt. — Zu den Werken dieses Zeitabschnitts gehören dann ferner die beiden Phantasien Op. 12 (D-dur) und Op. 19 (C-moll), beide nach Art der ersten (Op. 5) in abgerundeten Sätzen, deren Form nur freier behandelt ist. Die erstere von beiden hat nur zwei Sätze. Der erste (Andante $^{3}/_{4}$) giebt in ruhiger Bewegung und voller Harmonie ein weitgespanntes Thema von sanf-

tem, hoffendem Ausdrucke. Nach verschiedenen Modulationen tritt eine gewaltige harmonische Steigerung (H-moll, mit aufsteigendem Basse) vernehmlich hervor; nach weiterer Verarbeitung tritt in E-moll (man sieht wieder den trüben Hang des Componisten) ein Thema in Achtelbewegung mit Triolen am Schlusse auf und wird in freier, ungebundener Weise fugirt, während im Bass das Anfangsthema erklingt; das gleiche folgt noch einmal in A-moll, wo die Steigerung dieses Achtelmotivs und die harmonische Vermehrung desselben zu hübschen Klangwirkungen führt. Nach einer Wiederholung jener obigen grossen Steigerung und einem sich anschliessenden etwas herben Uebergange setzt das Anfangsthema wieder ein, um aber leider gleich zum Abschlusse zu führen. Dass hier die Symmetrie und das formelle Ebenmaass einem muthmaasslichen inneren Grunde geopfert ist, den Niemand errathen kann, wird man nicht billigen können. Sehr originell und anziehend ist nun der folgende Satz (6/4 D-dur, Allegretto un poco Allegro), ein Stück von rastloser, sprudelnder Lebendigkeit. Eine harmonische Triolenbewegung beherrscht das ganze Stück, zu welcher kurze Themen in raschem Wechsel, bald oben bald unten, kommen und gehen, sich drängen, steigern und wieder sinken; ein punktirtes Motiv bringt der Bewegung noch ein neues Element, es folgt ein Abschluss auf *fis*, dann ein Uebergang nach H-moll, worin eine hübsche, sehr romantisch gefärbte ruhige Melodie einsetzt, während unten die rhythmische Bewegung hörbar bleibt. Dieselbe Melodie wird in A-dur wiederholt, mit der hinzutretenden punktirten Figur eine rasche Steigerung eingeleitet, deren Gipfelpunkt ein kräftig-freudiges, pompöses Thema in A-dur ist, dem es leider etwas an rhythmischer Bestimmtheit fehlt, da mehrmals der gute Takttheil nicht markirt wird; bei der mehrmaligen Wiederholung des Themas empfindet man dies störend. Nachdem sich die Bewegung beruhigt hat, folgt ein Schluss auf *a*. Die nun folgende Verarbeitung bis zum Wiedereintritt des Themas hat auf uns den Eindruck des gewaltsam und mit Mühe weiter Geführten gemacht; da sie durchweg in grösster Stärke, mit vollen Griffen und in starken Modulationen sich fortspinnt, so wird jenem Gipfelpunkt in A (der auch später wiederkehrt) seine Bedeutung genommen, auch wirkt jetzt der Eintritt der leichten luftigen Anfangsfiguren nicht naturgemäss. Wiederum hat hier der Componist nach dunkeln innern Antrieben gearbeitet, nicht nach künstlerischen Gesichtspunkten gestaltet. Dieser Umstand nun, der in dieser zweiten Phantasie nur an einigen Stellen die reine musikalische Wirkung stört, behauptet in der dritten (Op. 19) ein weit grösseres Feld und macht dieselbe zum grössten Theile, als Ganzes, ungeniessbar, womit nicht ausgeschlossen ist, dass auch hier sich einzelne schöne und überraschende Gedanken finden. Die Form wird hier von einem Uebermaass des Inhalts überwuchert und von Ideen beherrscht, die nicht die künstlerischen sind. Der Anfang des ersten Satzes hat diesmal einen mehr aphoristischen Charakter, wiewohl das Hauptthema schon gleich zu Anfang erscheint, eine breite, aus mehrern selbst ganz abgebrochenen Motiven zusammengesetzte Melodie; wir können derselben in ihrer Starrheit und Herbigkeit keinen Geschmack abgewinnen, auch der harmonischen Begleitung nicht, die in dem S. 2 folgenden più mosso hinzutritt. Einen wirklich melodischen Reiz hätte vielleicht eine polyphone Behandlung dem Thema geben können, wiewohl es auch dazu zu breit und zu wenig zusammenhängend gewesen wäre. Aus dem più mosso entwickelt sich, nach einer Fortsetzung des Themas, der man einen gewissen Pomp nicht absprechen kann, ein neues con fuoco, wiederum in C-moll; wir kommen aus der Tonart gar nicht heraus. Nun erst beginnt eine gewisse Form, die eines freien Sonatensatzes, der nur leider fast ganz ohne bestimmt ausgeprägte Melodie ist. Die interessanteste Partie desselben ist eine Durchführung des ersten Anfangsthemas im zweiten Theile, und die Steigerung desselben am Schlusse. Weit gerundeter und melodischer ist das folgende Andante (3/4 As-dur), mit einer weichen, trüb sich hinziehenden Melodie in halben Noten beginnend, von einem lebhafteren Satze (3/4 E-dur) in Triolenbewegung unterbrochen, der tröstlich und beruhigend hineinklingt. Eine noch stärkere Steigerung der Bewegung, welche den Ausdruck heftigen Ringens hat, folgt dem Wiedereintritte des As-dur. Der Schluss ist leider auch hier ganz unbefriedigend und unrhythmisch. Der letzte Satz (C-dur), in der Form sehr frei behandelt, enthält Einzelnheiten von überraschender Schönheit und den besten Gedanken Bargiel's in andern Werken vergleichbar; doch leidet er entschieden an einem Uebermaass des Inhalts und von Symmetrie der Anordnung ist keine Rede. Noch gegen den Schluss hin tritt, nach langer Vorbereitung, ein kräftiges Thema in C-moll auf, wie ein Resultat vorangegangenen Ringens; doch wird dasselbe nicht weiter verarbeitet und kann daher in der Form, wie es geboten wird, nicht der Absicht des Componisten gemäss wirken, sondern die Verwirrung, in welche der Hörer versetzt ist, nur steigern, welche auch durch die folgende Schlusspartie nicht gehoben wird.

Zum Glück können wir diesem, theilweise weniger erfreulichen Erzeugnisse ein Werk gegenüberstellen, das, wie es unter Bargiel's Clavierwerken sicherlich die erste Stelle einnimmt, so unter den Compositionen jetziger Zeit einen hervorragenden Platz einzunehmen berechtigt ist, und von jedem, welcher die Entwicklung der jetzigen Production mit Interesse verfolgt, gekannt sein müsste. Wir meinen die Suite für Clavier Op. 21, welche in der Deutschen Musikzeitung von 1861 S. 423 angezeigt und unseres Erachtens sehr ungerecht beurtheilt ist. Hier birgt wirklich die alte, feste Form einen neuen kräftigen Geist, hier ist alles Gehalt und Ausdruck und doch wird nirgendwo Maasshaltung und Klarheit vermisst. Die ganze Individualität des Künstlers tritt in derselben hervor, hier der hohe, fast herbe Ernst und das gewichtige Pathos, dort süsses, weiches Hinträumen, Schmerz und wieder kräftiges Aufschwingen, verzweifelte Unruhe und frohe Zuversicht, alles zieht in mannigfaltigem, reichem Bilde an uns vorüber. Die Suite enthält 6 Stücke: ein Präludium (A-moll), mit kräftigem Motiv einsetzend und einen gewaltigen Strom wogender Leidenschaft an uns vorüberströmen lassend; in der sequenzenartigen Wiederholung eines aufsteigenden Motivs im zweiten Theile meint man wirklich einen Hauch vom alten strengen Style zu verspüren. Der folgende Zwiegesang (A-dur) ist eine wahre Perle und von Süssigkeit und Anmuth ganz wie überströmt und durchzogen. Bei scheinbarer Regelmässigkeit ist die Form doch sehr frei behandelt, es beginnt wie in einfacher Liedform, erhält aber dann einen ausgeführten zweiten Theil; die Coda schliesst sich an den Abschluss des Themas auf der Dominantentonart unmittelbar an. Die folgende Sarabande (E-moll, Lento) ist in ihren gehaltenen Tönen und ruhigen Gängen der Ausdruck eines innigen, wahren, das Gemüth auf's Tiefste ergreifenden Schmerzes. Ein solcher unmittelbar ergreifender Ausdruck innersten Empfindens mit so einfachen Mitteln ist eben das Zeichen ächter Meisterschaft und wirklichen Berufes; dergleichen wird nicht gemacht und nicht abgelernt. Es folgt ein markiger, kräftiger Marsch (F-dur), der hin und wieder kühne, fast

herbe Modulationen zeigt; ein weicheres, doch auch in festem Rhythmus einherschreitendes Trio steht ihm gegenüber. Das Scherzo (A-moll, Presto) in seiner unruhig und unstet treibenden punktirten Bewegung, ein paar Mal von ernsten Mahnrufen unterbrochen, ist auch sehr kunst- und ausdrucksvoll, entbehrt aber etwas der Anmuth der vorhergehenden Stücke. Dasselbe führt ohne Unterbrechung über in das Finale (C A-dur, Moderato un poco giocoso), ein Stück von heiterem, gefälligem Charakter und daher als versöhnlicher Abschluss des grossen Tongemäldes angemessen und wohlthuend. Leider zerfällt der Schluss des Stücks etwas in einzelne kleine Perioden, man wünscht gerade hier einen weitangelegten, langathmigen Ausgang; doch wird die Erinnerung an das viele Schöne, was vorhergegangen, diese kleine Inconvenienz minder scharf erscheinen lassen.

Diesem Werke ist die Suite für Clavier und Violine (Op. 17) durchaus ebenbürtig, so verschieden dieselbe auch in der Grundstimmung ist. Hier ist von Leidenschaftlichkeit und Trübsinn keine Spur, ein froher festlicher Ton, wie ihn der Componist nicht häufig anschlägt, durchzieht das Ganze, von sanfteren Empfindungen schön unterbrochen. Die Stücke sind im Verhältnisse zu denen der vorigen Suite noch knapper gebaut, die Melodien fester umgrenzt, und das Ganze gewinnt dadurch, was die Form angeht, einen heutzutage nicht eben häufigen, beinahe classischen Anstrich. Die Suite besteht aus fünf Stücken: Allemande, Sicilienne, Burleske, Menuett und Marsch, von denen der Menuett mit seiner sanft einschmeichelnden reizenden Melodie und dem ernst gehaltenen Trio den entschiedenen Vorzug verdient. Denselben festlich-frohen Ton schlägt der Componist noch in einer sehr ansprechenden, auch der Form nach untadelhaften Claviercomposition ein, Marsch und Festreigen betitelt (Op. 11). Dagegen ist es ihm in der Sonate für Clavier und Violine (Op. 10, F-moll) nicht gelungen, einen nach Form und Inhalt gleichmässig befriedigenden Eindruck hervorzubringen, so schöne und ergreifende Einzelnheiten dieselbe auch darbietet (wie besonders das zweite Thema des ersten Satzes).

Wir haben oben versucht einen Abschnitt in Bargiel's Schaffen zu statuiren und mit Op. 9 eine Periode zu beginnen, in welcher die Individualität des Künstlers zum entschiedenen Durchbruche gekommen ist, aber sich der Erfindung nach in einem nicht sehr ausgedehnten Kreise bewegt und mit der Form sich nicht überall gut abzufinden weiss. Täuscht uns nicht Alles, so ist er mit der Suite Op. 21 (vielleicht schon mit dem Trio Op. 20, das uns leider nicht bekannt geworden ist), in eine neue Entwicklungsphase eingetreten. Indem er häufiger den Antrieb zum Schaffen von Aussen empfängt und dann mit seiner Individualität durchdringt, indem er hierbei sogar sich entschliesst, sich des Tonmittels zu bedienen, zu welchem er früher in dunkelm Drange den Weg nicht finden konnte, indem er endlich auch da, wo er die alte Form festhält, offenbar nach grösserer Einfachheit strebt, ist er weit weniger der Gefahr ausgesetzt, die wir früher als ein Missverhältniss zwischen Form und Inhalt auffassen mussten, und nähert sich classischen Formen. Gleich auf die Suite folgt als Op. 22 die Ouvertüre zur Medea, ein Werk, welches an Selbständigkeit und Fülle der Erfindung, an ergreifender Tiefe des Ausdrucks wie an Rundung und klarer Gestaltung unter den Orchesterwerken der jüngsten Zeit kaum seines Gleichen haben wird. Der Stoff selbst ist einer von denen, wie sie der Natur des Componisten zusagen, und wie ihm dunkles Colorit, Leidenschaft der Bewegung und Melodie auch sonst vortrefflich zu Gebote stehen, so sind sie gerade hier am Platze; die dumpfe, ängstliche Schwüle der Einleitung, der untröstlich sich windende Schmerz in dem Hauptthema und die scharfen Accente wilder Leidenschaft und heftigen Zornes lassen uns in den Gemüthszustand des gekränkten Weibes tiefer hineinblicken, als Worte das zu bewirken vermochten. Das Ebenmaass der Structur und die formellen Vorzüge und Eigenthümlichkeiten sind in der Beurtheilung des Werkes von S. B. (Deutsche Musik-Zeitung 1862 S. 117) mit eingehender Genauigkeit hervorgehoben. Ausser dieser hat Bargiel noch eine Ouvertüre zu einem Trauerspiel geschrieben, deren Melodien uns nicht so voll und tief scheinen wie die der Medea, in der aber der tragisch-pathetische Grundton doch auch schon zu prägnantem Ausdrucke gelangt. Eine jüngste Ouvertüre zu Prometheus erscheint nächstens (bei Breitkopf und Härtel) und ist uns noch nicht bekannt.

Zu den neueren Werken gehören auch seine beiden ersten veröffentlichten Gesangscompositionen, zwei Psalmen (Op. 25, 26), wegen deren wir auf die Besprechung in Nr. 14 des laufenden Jahrgangs d. Bl. verweisen können. Das Streben nach Einfachheit und Objectivität tritt hier ganz sichtlich hervor; Anmuth der melodischen Erfindung, Innigkeit und Wärme des Ausdrucks zeichnet sie aus. Zuweilen nur beherrscht auch hier noch der Stoff den Componisten so sehr, dass gewisse künstlerisch nothwendige Reflexionen nicht durchdringen; sonst würde er gewiss den so anmuthigen Frauenchor »der Herr ist mein Hirte« durch einen lebhafteren, kräftigeren Mittelsatz (der dem Sinne der Worte nicht widersprochen hätte) mannigfaltiger gestaltet und dadurch die Wirkung gesteigert haben. Die angeführte Besprechung hebt dies nicht hervor. — Von Clavierwerken aus der jüngsten Zeit des Componisten sind uns noch bekannt geworden: eine Sonate zu 4 Händen (G-dur, Op. 23), und ein Phantasiestück für Clavier H-moll (Op. 27). Die Sonate enthält drei Sätze in sehr knapper Form und ausserordentlich einfach in Melodie und Harmonie; doch fühlt man, wie diese Einfachheit Folge augenblicklicher Reflexion und nicht Ausfluss einer abgeschlossenen künstlerischen Entwicklung ist. Daher macht sie, bei aller Anmuth und Eleganz, im Ganzen doch einen gewissen Eindruck von Farblosigkeit. — In dem Phantasiestück Op. 27 erkennen wir deutlicher die tiefere Natur des Componisten wieder, in der harmonischen Behandlung wie in der Erfindung selbst. Eine kräftige, marschartige Melodie beginnt und erläutert uns die Ueberschrift: »Fort in den Kampf, in der Ferne leuchtets«. Nach der Entwicklung und Beendigung des Themas folgt ein langer Abschnitt, wo zu harmonischen Sechszehntelfiguren der linken Hand oben abgebrochene Motive erklingen; die Periode ist wohl zu ausgedehnt und unterbricht die Grundstimmung zu lange. Die Melodie, welche die Stelle des Trios einnimmt, breit angelegt zu scharfer rhythmischer Bewegung im Basse, scheint wie eine Vorahnung eines Siegeszuges zu klingen; im Verlaufe verliert sie etwas an Interesse. Der Rückgang ins Thema wird noch durch eine neue kurze Zwischenmelodie vermittelt, die zum Nutzen der Einheitlichkeit wohl fehlen könnte, dann wird das Thema mit seinen Anhängen wiedergebracht, und demselben am Schlusse eine gesteigert kräftige Coda angehängt. Das ganze Stück, nicht gerade sehr originell, kann doch das oben erkannte Streben des Componisten nach grösserer Objectivität erläutern helfen.

Vergleichen wir das Ergebniss, welches uns die Besprechung der meisten früheren Compositionen Bargiel's gebracht hat, mit dem in den neuesten Werken desselben

hervortretenden Bestreben, so zeigen sich, wenn wir nicht irren, zwei Extreme, in die zu verfallen derselbe mitunter Gefahr läuft. War es nämlich in den früheren die Fülle des Inhalts, die drängende Gewalt inneren Empfindens, welche die künstlerisch-gestaltende Hand nicht selten irre leitete und die Präcision der Zeichnung und Gruppirung vermissen liess: so tritt neuerdings zuweilen vor dem sehr lobenswerthen Streben, einfach und objectiv zu sein, die selbständige Bedeutsamkeit des Gehalts zurück. Die Vermittlung dieser beiden Extreme kann erst den Werken des Künstlers bleibende selbständige Bedeutung gewähren; das künstlerische Ebenmaass, die Schönheit der Form und die Klarheit und Objectivität des Dargestellten muss ihm das Gefäss werden, in welches sich nun der innerlich erlebte oder nachempfundene Gehalt ergiesst; die Form soll nicht zum Selbstzwecke werden, aber sie muss für den künstlerischen Gedanken, den sie in sich fasst, dadurch, dass sie ihn in sich fasst, das Kriterium sein, dass derselbe nicht blos für den Künstler selbst, sondern für Alle Geltung und Bedeutung hat. Bei der Tiefe und Originalität des Empfindens, die wir an Bargiel erkannt haben, kann es nicht fehlen, dass die Einfachheit und Strenge, zu welcher ihn Selbstprüfung und künstlerische Ueberzeugung neuerdings gebracht zu haben scheinen, sein inneres wahres Empfinden nicht zurückdrängen, sondern den musikalischen Ausdruck desselben läutern werden, und so dürfen wir gewiss noch manches schöne Werk von ihm erwarten, welches, wie die Suite für Clavier und die Ouvertüre zur Medea, als Blüthe eines tiefen und reichen Künstlergeistes fortleben wird, wenn tausend ephemere Erzeugnisse schwächlicher Nachahmung oder blossen Formgeschickes längst vergessen sind.

Eine vergessene Oper.

H. In einem kunstsinnigen Hause Berlins wurde mit den besten Dilettantenkräften regelmässig musicirt. Es war der Zweck dieser Zusammenkünfte kein anderer, als der, von dem Guten und Schönen dasjenige selbst ausübend sich zu eigen zu machen, was man aus den öffentlichen Productionen hierorts noch nicht kennen gelernt hatte oder welches irgend ein Zufall in Vergessenheit hatte kommen lassen. Man wollte auch kleine Opern einstudiren. Da von den bekannten, die man in vortrefflichen Aufführungen ganz zur Genüge kannte, abgesehen wurde, galt es unter den alten vergessenen eine aufzusuchen. Die vielen Titel aus den Zeiten, in denen in Italien die komische Oper glänzte, Paesiello's, Martin's (Martini's) Opern, die einstens Mozart's Wunderwerke am Aufkommen behindern und wieder zurückdrängen konnten, Frankreichs Gipfelperiode der kleinen Oper, die ersten Jahrzehnte unseres Jahrhunderts, wurden geprüft, Textbücher und Partituren — deren reichen Schatz auf der hiesigen Bibliothek Herrn Espagne's Gefälligkeit mit nicht geringem Zeitopfer der Prüfung darbot —, in grosser Masse durchgelesen, bis sich einige auffanden, die so Vortreffliches boten, dass die Mühe sich reichlichst belohnt fand.

Eine Aeusserung Goethe's (in der italienischen Reise) gab der Nachsuchung einen Anhalt. Es sind kaum vier Zeilen aus Rom, die von dem Genuss berichten, den ihm »*l'impresario in angustie*« von Cimarosa schon bereitet hätte und durch seine Ensembles noch für viele Abende verspräche. Ueber Goethe's musikalische Begabung ist viel geschrieben. Seine bekannten ausgedehnten Auslassungen in Wilhelm Meister darüber, wie man Musik geniessen müsse, der Umstand, dass er Bach'sche Fugen von Mendelssohn aus dem Nebenzimmer gern hörte und vieles lassen wohl darauf schliessen, dass sein Verständniss und das damit Hand in Hand gehende Interesse dafür hauptsächlich äusserlicher Natur und die Wirkung der Musik auf ihn mehr eine elementare, als die dieser Kunst am meisten zustehende seelische war. Kann man aus einer seiner Aeusserungen darum keinen Schluss auf den positiven musikalischen Werth des »*impresario*« ziehen, so war er doch zu unbefangen und zu selbständig, um den Zopf seiner Zeit mitzutragen. Man konnte versichert sein, hier etwas Anderem zu begegnen, als dem damals Gebräuchlichen und heute nicht mehr Brauchbaren.

Das Libretto stach gleich angenehm ab gegen den sinnlosen Wust und den lasciven Kitzel, mit denen die Bühnen heute das Publikum der kleinen Oper nähren. Ein Opernfreund will seine nicht allzu reichlichen Mittel daran setzen, eine Oper zu gründen. Eben sammelt er die Kräfte. Ein Schullehrer ist sein Dichter, ein leidenschaftlicher Intriguant sein Capellmeister und Componist, drei Damen aus der durchtriebensten Lebensschule des Theaters seine Sängerinnen, die anderen Mitglieder bleiben hinter der Scene. Den geschäftlichen, wie den künstlerischen Anforderungen seiner Aufgabe durchaus nicht gewachsen, schwindet ihm das Geld aus den Fingern, der Muth damit zugleich, und die Intriguen wachsen über den Kopf. Er konnte brav applaudiren und tüchtig raisonniren; das Leiten aber, wozu er sich hatte verleiten lassen, wird ihm schnell so gründlich verleidet, dass er — davonläuft. Nun sind die feindlichen Parteien unter den angeführten Personen einig; sie befinden sich alle in derselben Lage. Alle glaubten ihren Fisch im Trüben eben gefangen zu haben und sehen sich plötzlich vis à vis der Brodlosigkeit. Das Staunen und Wehrufen wird zum Angstgesange, jeder sucht schnell einen neuen Plan zu fassen; der Musiker will sie der Oper des nächsten Jahres nicht verloren gehen lassen, in der bedrängten Herzensangst reichen die Intriguanten sich in dem Gedanken an die entschwundene »friedliche« Zeit traulich die Hände; um so heftiger bricht die Verzweiflung dann aber wieder hervor in dem tragikomischen Schlusse.

Diese Anlage des Libretto entspricht vorwiegend den Anforderungen an dramatische Entwicklungen; denn die Intriguen der wirklichen wie der nur gespielten Verliebtheit und des Ehrgeizes wie der Eitelkeit geben wenig Gelegenheit zu lyrischen Ruhepunkten, so dass der Dichter wahrscheinlich auf Cimarosa's, des Musikers, Andrängen an zwei Stellen die Gelegenheit zu Arien vom Zaune brechen musste. Einmal, damit der Tenor seine Heldenstimme in einem Vergleich seiner Aufregung mit einem Gewittersturme brilliren lassen konnte, das andere Mal um dem Publikum Couplets zu hören zu geben, wie sie damals wohl Mode waren. Beide Nummern tragen so entschieden das Gepräge ihrer untergegangenen Zeit, dass sie der Vergessenheit nicht entzogen zu werden brauchen.

Anders ist es mit den übrigen Arien, die mit Weglassung der langen Orchester-Vor- und Zwischenspiele, Streichung der häufigen Wiederholungen und Zusammenziehung einiger zu breit angelegten Partien alle Muster der grossen komischen Arien sind. In ihnen erkennt man das Vorbild und den Meister Mozart's. Die Form ist von seinem grossen Nachfolger in Arien, wie die des Figaro »Dort vergiss leises Fleh'n süsses Wimmern« oder die in G-dur des Guglielmo in Cosi fan tutte sogar ganz ebenso beibehalten. Sie sind ihrer Stelle nach in dem Verlauf des Stücks von drastischer Wirkung. Einmal beschreibt der Director

seiner Prima Donna, die er in seiner Begeisterung sich mit allen Mitteln gewinnen möchte, wie er das Publikum für sie bearbeiten will. Hier schildert eine Sängerin dem Capellmeister, wie er ihre Arie zu componiren habe. Dort überlegt die Prima Donna, ob sich — in einem Falle nota bene, wo es ihr auch recht zu Nutzen kommen könnte — etwa ihr thörichtes Herz wieder der Schwäche einer kleinen Neigung hingäbe. Dann sucht die Dritte durch eine Ariette von chinesisch puppenhafter Lieblichkeit den Poeten zu bezaubern, der Poet aber nimmt die Gelegenheit, da ihn der geängstigte Theaterdirector offen um Rath fragt, wie er sich weiter helfen soll, wahr, ihm ein ganz fabelhaftes *vade mecum* zu ertheilen, bei dem er selbst freilich nicht schlecht fährt. Die untergelegten Texte sind in zwei oder drei contrastirende Theile zerlegt, die für entsprechende musikalische Sätze benutzt worden sind, denen sich zum Schluss eine zuweilen sehr gelungene aphoristische Recapitulation und ein ganz neuer Gedanke zu einer kleinen die Pointe enthaltenden Coda anschliesst. Das Musikalische ist nicht so anmuthig und geistreich, wie in Mozart's oben zum Vergleich herangezogenen Opern, doch überall von wohlgetroffenem Humor. Denkende Sänger, denen der Sinn für das ächte künstlerische Maass trotz der Titanenwirthschaft unserer Zeit nicht verloren gegangen, werden sie gern studiren und mit mehr Liebe noch vortragen.

Interessanter sind allerdings aber noch die Ensembles, je ein Terzett, Quartett, Quintett und Sextett. Ein Duett nimmt eine Stellung für sich ein und ist für sich zu betrachten. Eine gewisse Steifigkeit der Cantilene und Monotonie der Begleitung könnte man als etwaige Mängel der Musik geltend machen. Hier treten diese gegen die Wirkung der geschickt zusammengebrachten theils nach und zwischen einander, theils zu gleicher Zeit auftretenden Melodien zurück, die sämmtlich in der Charakteristik sehr gelungen sind. In Nr. 1, dem Quartett, setzen zwei Sängerinnen dem Impresario ihre Ansprüche in demselben Saale auseinander, wo der Capellmeister componirt. Jene Drei singen dialogisch hinter einander, dann alle zusammen, d. h. ein Jeder für sich, dazu singt dieser auf *laira* oder *dideldum* die Melodien, wie sie ihm durch den Kopf gehen und die er der Feder vertrauen will, bis der Lärm zu arg wird. Zweimal lassen sie sich von dem Componisten etwas zur Ruhe bringen, das dritte Mal drängt er die Eifernden zur Thüre hinaus. Damit schliesst die Nummer. — Das Finale des ersten Akts, das Sextett, ist das ausgesponnenste, und auf dieses macht Goethe mit Recht besonders aufmerksam. Es schildert die Leseprobe des »neuen« Stücks, mit dem das Loos der *Stagione* sich entscheiden soll. Es strotzt, wie das von einem zum Poeten avancirten Schullehrer nicht anders zu erwarten, der Theil, der zur Lesung kommt, von Ungeschmack und Steifheit. Der Poet singt seine Worte im Allgemeinen auf denselben Tönen, die freilich mannigfach rhythmisirt sind, und selten nur geht er mit Emphase in die höhere oder tiefere Stimmlage über. Prima Donna und Impresario sind mit Allem zufrieden, die beiden anderen Sängerinnen und der Capellmeister dagegen sprechen sich immer heftiger aus, wollen sich entfernen, werden nur mit Mühe zurückgehalten, unterbrechen auf's Neue die Lesung, und es entsteht, da der Poet die Situation durch Ausdauer im Ueberschreien und immer wieder Anfangen zwingen zu können meint, ein so leidenschaftliches Toben, dass ihnen trotz der blinden sie befeuernden Leidenschaft im Herzen angst und bange wird und Alle froh sind, heiler Haut davon zu kommen. Es ist dieses Musikstück, was Charakteristik der Melodien bis auf das kleinste Sätzchen sowohl, als was die Kunst der polyphonen Zusammenbringung so verschiedener Elemente, der Applaudirenden, der dawider Eifernden und des psalmodirenden Poeten anbetrifft, ein Meisterstück für alle Zeiten. — Das Schlussquintett ist in seiner Anlage schon geschildert. Es enthält den Austrag der Handlung nach dem Entweichen des Directors. Von eigenthümlicher und höchst origineller Wirkung ist noch das Terzett. Die Prima Donna hat einer Regung ihres Herzens für den leidenschaftlich entbrannten Capellmeister, dessen Intriguen aus rachsüchtiger Eifersucht sie schon einmal zu Fiasco gebracht haben, nachgegeben. In Cantilenen, die trotz ihrer breiten Anlage nicht ermüden, wenn schon der angewendete Styl etwas zu pathetisch für die Situation ist, singen sie sich ihre Liebe, während der von den Reizen der Schönen ebenfalls nicht unberührt gebliebene Director sich an einem Clavier scheinbar mit einer eben componirten »Kriegs«arie des bevorzugten Liebhabers beschäftigt, in Wahrheit aber die Beiden belauscht. Wie er von dem Verhältniss sich überzeugt, erwacht auch ihm die Flamme der Eifersucht und des Hasses. Zuerst poltert er in blinder Wuth die Kriegsfanfarenphrasen der Arie am Clavier ab; dann tritt er zwischen sie mit seinen Kampfestiraden, macht so seiner Aufwallung Luft und bringt die Beiden endlich dazu, das Schlachtfeld zu räumen.

Das Duett, dem oben schon eine Ausnahmestellung gegeben wurde, ist freilich auch mehr seiner Zeit angehörig, könnte jedoch trotz dessen von geschickten Sängern so aufgefasst werden, dass es von unbestreitbarer Wirkung sein müsste. Es wird von der Prima Donna und dem Dichter gleich zu Anfang gesungen. Der ci-devant Schulmeister macht sich niedlich und die Sängerin gewinnt den trockenen Neuling der Bühne durch affectirte Gracie und plumpe Schmeicheleien. Es kommt bei dem Vortrage darauf an, dass der Zopf richtig getragen wird, dann könnte er sogar die beabsichtigte Wirkung erhöhen. Jedenfalls würde selbst der Componist unserer Zeit mit Absicht etwas Steifes und kleinlich Geziertes in die Musik zu legen suchen müssen.

Eine gute Oper aus der alten Zeit verdient eben so viel Aufmerksamkeit, als eine der unseren; denn der Opern, in denen das Scenarium, die Charaktere, die Handlung mit einer glücklich darauf angepassten und für sich wohlgelungenen Musik, dies alles zusammen den Anforderungen einer von dem Zeitgeiste sowohl als den Local-Verhältnissen unabhängigen Kritik entsprechen, giebt es viel zu wenige. Der Sache nach haben wir dem Gegenstand sicher nicht zu viel Aufmerksamkeit geschenkt mit diesen Worten; doch wollen wir zum Schluss drängen und nur noch einige Bemerkungen folgen lassen.

Ob eine italienische Originalpartitur aufzufinden, ist uns unbekannt. Die Berliner kgl. Bibliothek besitzt eine nach der Aufführung im *Théâtre de la rue Feydeau* zu Paris ursprünglich von Sieber verlegte, dann an Imbault übergegangene Partitur mit französischen Worten von Mr. D.... Was die Dialoge anbetrifft, so sind diese durchaus genügend, ja durchweg von drastisch-komischer Wirkung. Auch hier werden kurze Striche nicht schaden. Zur Musik muss aber auf den italienisch sehr incorrect übergedruckten Text zurückgegangen werden; denn — zum Troste im Hinblick auf die Sünden unserer Uebersetzer sei es gesagt — die französische Uebersetzung passt häufig gar nicht. Es lag den Sängern weniger daran, die Melodien ausdruckswahr zu singen und darin durch den Text unterstützt zu werden, als überhaupt an pikanten Worten, die sie dann gut oder übel, wenn nur recht deutlich und verstehbar recitirend declamirten.

Inwiefern Weglassungen, Kürzungen und damit zusammenhängende Aenderungen der Musik halber nöthig sind, ist oben schon gesagt worden. Ob die Partitur vollständig ist, steht dahin. Das Orchester zählt neben dem Streichquartett nur noch eine Flöte und je zwei Oboen, Hörner und Fagotte. In Anbetracht der damaligen Mitwirkung eines, ja auch zweier Cembalos wäre ein Hinzusetzen von zwei Clarinetten (zwei Trompeten), einer Posaune und der Pauken das Mindeste, was dem Capellmeister bei Wiederaufnahme der Oper obläge. Auch erschiene uns eine Bereicherung der Begleitung in harmonischer Beziehung an vielen Stellen nicht unpassend.

Ueber eine andere ebenfalls ganz vergessene und in musikalischer Beziehung in einem Sinne werthvollere Oper erscheint an einem anderen Orte ein Näheres.

Ein Credo von Cherubini.

S. B. Wir haben in den »Nachrichten« über die Aufführung eines Cherubini'schen *Credo* durch den Thomanerchor kurz berichtet; es wird nun vielen unserer Leser, namentlich auswärtigen, willkommen sein, etwas Näheres über dieses riesige ungedruckte Werk zu erfahren, das durch die Freundlichkeit des Herrn Musikdirector Dr. M. Hauptmann heute in Partitur vor uns liegt.

Von den colossalen Dimensionen, in welchen dieses einzelne *Credo* angelegt ist, mag folgende Angabe eine Vorstellung geben: Der erste Satz, *Credo* bis *descendit de coelis*, enthält 95 Takte im doppelten Allabrevetakt; das *Incarnatus* bis *homo factus est* 23 Takte Largo ebenfalls im doppelten Allabrevetakt. *Crucifixus* bis *sepultus est* 60 Takte $^{4}/_{4}$ Andante. *Et resurrexit* bis *per prophetas* 189 Takte $^{3}/_{4}$ Vivace. *Et unam sanctam ecclesiam* bis *resurrectionem mortuorum* 63 Takte Largo im doppelten Allabrevetakt. Endlich die Fuge *Et vitam* bis *Amen* 247 Takte Tempo a Capella im doppelten Allabrevetakt.

Das Ganze ist durchgängig zweichörig und achtstimmig, seltener eigentlich doppelchörig gehalten, d. h. es findet seltener ein Correspondiren der beiden Chöre, als vielmehr eine reine achtstimmige Behandlung statt.*) Der Styl ist eine Nachahmung des ächten altitalienischen, insofern die Polyphonie durch den Vortrag der Hauptmelodie in allen Stimmen und das Contrapunctiren der übrigen dagegen entsteht; nicht aber in Bezug auf Tonarten und Akkordfolge, welche durchaus dem neueren Moll- und Dur-System entsprechen. Zugleich herrscht die Diatonik entschieden vor, nur sehr wenige Stellen enthalten sparsame und natürlich sich entwickelnde chromatische Tonfolgen. Von irgend anderen modernen oder gar theatralischen Hülfsmitteln des Effekts ist keine Spur vorhanden. Dadurch entsteht eine Musik, die die Grossartigkeit und das melodische Wogen in den Stimmen der altitalienischen Musik enthält, aber ohne deren harmonische Härten und der wenigstens scheinbaren Unordnung des periodischen Baues. Mit einem Worte: das Werk ist modern und doch im Geiste der besten Meister, die auch S. Bach in sich aufgenommen hatte, gebildet. Besonders wegen der grossen Kunst hervorzuheben ist die Fuge, welche, nachdem sie in modo recto schon zu gewaltiger Ausführung gekommen, nun noch in modo contrario auftritt, und zwar erscheint nicht allein das Thema in der Gegenbewegung, sondern auch der erste Contrapunct und die andern Hauptmotive. Dass auch fast alle übrigen Künste des Fugensatzes hier ihre Verwendung finden, versteht sich von selbst.

Die Wirkung dieser Musik in der Thomaskirche war eine ganz ausgezeichnete, und wir dürfen nicht versäumen, den wackeren Thomanern über die ton- und taktfeste Ausführung dieses schwierigen und höchst anstrengenden Werks die entschiedenste Anerkennung zu zollen. Möchte der Vorstand der Thomasschule bald wieder dieses und andere interessante Werke zur Aufführung bringen lassen!

*) Die Partitur enthält noch eine bezifferte Fundamental- oder Orgelstimme, die aber wohl nur zum Behuf des Einstudirens dazugesetzt ist.

Berichte.

London, 24. Juni. *F. P.* Eine Aufführung von Beethoven's Oper »Fidelio« in der italienischen Oper zu London ist ein viel zu wichtiges Ereigniss, um erst in einer allgemeinen Uebersicht der musikalischen Leistungen der vielbewegten Saison beim Schlusse derselben davon Notiz zu nehmen. Mit wahrer Freude können wir berichten, dass die gestrige gelungene Vorstellung des gigantischen Werkes im gedrängt vollen Hause wahrhafte Begeisterung hervorrief. Die Ouvertüre (in E) musste wiederholt werden; ebenso der Canon »Mir ist so wunderbar« und ebenso verlangend zeigte man sich bei der grossen Arie des Fidelio und der vor dem zweiten Akt meisterhaft gespielten grossen Ouvertüre (in C). Das Orchester unter der sorgfältigen Leitung Arditi's leistete überhaupt das Möglichste bei einem so ungewohnten schwierigen Werke. Fräulein Tietjens (Fidelio) zeigte sich als wahre Priesterin der Kunst, und der Jubel, mit dem ihre grossartige Leistung aufgenommen wurde, war ebenso stürmisch als gewiss auch warm und herzlich. Besonders in den tief ergreifenden Scenen des zweiten Akts zeigte sie die ächt dramatische Künstlerin und in den Höhemomenten ihrer Rolle blieb gewiss kein Auge trocken. Im ganzen Verlauf ihrer künstlerischen Thätigkeit in London wird sie kaum je einen stürmischeren Applaus gehabt haben. Dr. Gunz (Florestan), der zum ersten Mal auftrat und für diese Rolle eigens engagirt war, zeigte in Gesang und Spiel den gebildeten Künstler und entfaltete besonders im Duett mit Fidelio »o namenlose Freude« die tiefste Empfindung. Signor Junca (Rocco) war gerade nicht hervorragend, doch immer noch überraschend gut im Vergleich mit seinen früheren Rollen. Frl. Liebhardt (Marcellina), Herr Santley (Minister) und Herr Gassier (Pizarro) trugen nach Kräften zur Verherrlichung des grossen Werkes bei. Die Oper wird morgen (25. Juni) repetirt und dürfte dann bei Nachbesserung mancher bei einer ersten Aufführung wohl verzeihlichen Schwankungen, besonders im Chor der Gefangenen, als Glanzleistung der Opernvorstellungen in Her Majesty's-Theatre zu betrachten sein.

Nachrichten.

Meyerbeer hat ausser den Legaten, welche er der Gesellschaft der Tonkünstler und der Gesellschaft dramatischer Autoren und Componisten von Paris vermachte, für Berlin 10,000 Thlr. zu einem Fonds für junge deutsche Musiker, zu einer Reise nach Italien, Paris und in Deutschland, testirt. Das Legat ist bestimmt, eine Ergänzung der Statuten der königl. Akademie der schönen Künste in Berlin zu bilden, welche nämlich bisher nur für die Zöglinge der musikalischen Composition kein Reisegeld nach Italien auswarf. Unter dem Titel »Meyerbeer-Stiftung« soll also ein Capital von 10,000 Thlrn. zu 5 Procent derart angelegt werden, dass die Interessen von je zwei Jahren (1000 Thlr.) einem Jünger der Tonkunst, der in Deutschland geboren und erzogen ist, weniger als 28 Jahre zählt (die Religion macht keinen Unterschied) und seine Studien auf einer der öffentlichen Musik-Anstalten in Berlin oder dem Conservatorium in Köln gemacht hat, zu einem halbjährigen Aufenthalt in Italien, einem ebenso langen in Paris und desgleichen einem in Deutschland (Wien, München oder Dresden) übergeben werden. Der Concurrent muss sich als der Fähigste erweisen durch drei Compositionen: eine 8stimmige Fuge für 2 Chöre, eine Ouvertüre für grosses Orchester und eine dramatische Cantate. Die Preisrichter sollen sein: Alle Mitglieder der musikalischen Section der Akademie, die beiden Capellmeister der kgl. Oper, dann die Herren Stern, Kullak, Marx und Geyer, so lange

sie leben und wirken. — Das Genauere wird wohl später von der Berliner Akademie aus bekannt gegeben werden.

Die Broschüre von **Arthur Pougin** »*Notice sur Meyerbeer*« giebt ein vollständiges Verzeichniss seiner ungedruckt hinterlassenen Compositionen, nämlich: Almanzor, das Brandenburger Thor, die Afrikanerin — Opern; Chöre und Zwischenspiele für das Orchester zu den Eumeniden des Aeschylus; Zwischenakt in C-dur für 2 Violinen, Alt, Flöten, Oboen, Clarinetten, Fagott, Contrabass (wird als vorzüglich gepriesen); 20 Lieder aus Auerbach's Schwarzwälder Dorfgeschichten; 18 Canzonetti von Metastasio; verschiedene Lieder zu einem Theaterstück der Frau Birch-Pfeiffer; 12 Psalmen mit 2 Chören, *Stabat Mater*, *Te Deum*, *Miserere*; Variationen für das Pianoforte nach einem Originalmarsch; Symphonie für Pianoforte und Violine mit Orchester. — **Truhn** in Berlin schreibt ein Buch über Meyerbeer, das zu gleicher Zeit in deutscher und französischer Ausgabe erscheinen soll.

Ein in **Torgau** unter der Leitung des Dr. **Otto Taubert** neu begründeter Gesang-Verein hat daselbst am 29. Mai ein Concert gegeben und darin Beethoven's A dur-Symphonie, M. Bruch's *Jubilate, Amen*, und Beethoven's »Ruinen von Athen« zur Aufführung gebracht.

In den Kirchen zu **Chemnitz** kommen in den Monaten Juli, August und September kirchliche Tonwerke von E. F. Richter, Fr. Schneider, J. Haydn, M. Hauptmann, Feska, K. Appel, G. Rebling, Th. Schneider und J. Rietz zur Aufführung.

Der Verein für classische Kirchenmusik in **Stuttgart** hat im Juni die Productionen der abgelaufenen Saison mit einer Aufführung des »Messias« beschlossen.

Mosenthal's »Sonnwendhof« ist von dem englischen Dichter Oxenford zu einem Opernlibretto umgearbeitet und von Macfarren in Musik gesetzt worden.

Hofcapellmeister **J. Strauss** in **Karlsruhe** ist nach 40jähriger Amtsthätigkeit in den Ruhestand getreten.

Bei dem am 12. und 13. Juni zu **Köln** gefeierten Sängerfeste des Rheinischen Sängerbundes war die Theater-Festvorstellung Offenbach's »Orpheus in der Unterwelt«!

Auf einem Musikfest zu **Niort** in Frankreich am 8. und 9. Juni wurde u. A. Händel's »Alexanderfest« aufgeführt, und zwar in Frankreich überhaupt zum ersten Mal.

Der Componist **August Langert** hat vom Herzog von Coburg den Orden für Kunst und Wissenschaft erhalten.

Leipzig. Der Dilettanten-Orchester-Verein veranstaltet am 9. Juli einen »Musikalischen Festabend« im Schützenhause, an welchem sich auch die Singakademie, der Männergesangverein und die Liedertafel betheiligen.

— Herr **Blassmann** ist von der Direction des Musikvereins »Euterpe« zurückgetreten, und Herr **von Bernuth**, Director der »Singakademie« und des Dilettanten-Orchester-Vereins, hat dieselbe übernommen.

— Sonntag, den 3. d. M., fand eine Aufführung des Riedel'schen Vereins statt. Der Bericht folgt in der nächsten Nummer.

Briefkasten der Redaction.

A. H. in *B.* Wir bitten um Ihre Adresse. — *D.* in *B.* Das Buch folgt nächstens. — *K.* in *G.* Wir schreiben Ihnen baldigst. — *ff* in G. Angenommen, Sie müssen aber etwas Geduld haben. — *v. D.* in *M.* Es dauert lange, aber wir bringen die Beiträge noch. — *v. K.* in *W.* Besten Dank.

Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Allgemeine
Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Selmar Bagge.

Leipzig, 13. Juli 1864. **Nr. 28.** Neue Folge. II. Jahrgang

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.
Preis: Jährlich 5 Thlr. 10 Ngr. Vierteljährliche Pränumeration 1 Thlr. 10 Ngr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr.
Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Neue Lieder von F. Hinrichs.

Sechs Gedichte von Heine; für eine Sopran- oder Tenorstimme und Pianoforte. Op. 4. Preis 1 Thlr. — Sechs Gedichte von Scheffel, Heine, Goethe, Rückert, M. Opitz und Th. Moore; für eine Bassstimme und Pianoforte. Op. 5. Preis 1 Thlr. Leipzig, Breitkopf und Härtel.

S. B. Endlich wieder einmal ein paar Liederhefte, geeignet der deutschen musikalischen Gesellschaft Freude zu machen! Freude nach vielen Seiten: schöne Gedichte; gesunde und gedankenreiche, poetische Musik; Mannigfaltigkeit des Ausdrucks für die verschiedensten Stimmungen, für Besonderheiten der betreffenden Dichter, ja für Situation und persönliche Charakteristik; Freiheit von Schablone; tüchtige Technik des Satzes u. s. w.

Eine solche Erscheinung ist heute etwas so Seltenes (obwohl wir durch frühere Hefte des Verfassers — Klaus-Groth-Lieder — darauf vorbereitet waren), dass sich einmal eine gründliche Recension wahrhaft der Mühe lohnt.

Hinrichs ist, wie die Leser aus dem Titelblatt unseres ersten Jahrgangs wissen, Mitarbeiter an dieser Zeitung. Dieser Umstand würde uns in einem andern Falle die grösste Zurückhaltung auferlegen, denn nichts ist heutzutage in höherem Grade und mit Recht Gegenstand des allgemeinen Unwillens als die Coteriewirthschaft, die sich in einem Theil der musikalischen Presse eingenistet hat. Wir haben aber einerseits bewiesen, dass wir auch gegen unsere Freunde und gegen diejenigen Talente, die uns bisher die hervorragendsten schienen, jederzeit ein unabhängiges und nöthigenfalls strenges Urtheil aufrecht zu erhalten vermochten. Andererseits ist der vorliegende Fall ein solcher, dass wir nicht nöthig haben, irgend eines inneren Zweifels halber vorsichtig zu sein.

Wir behaupten also dreist, dass Liederhefte, wie die vorliegenden, seit Langem nicht erschienen sind. Wohl hat manches einzelne Lied anderer Autoren sein Publikum gefunden und sich in Concerten Bahn gebrochen; wohl haben bereits anerkannte Meister des Liedes ihren früheren zu mehr oder minder allgemeiner Beliebtheit gelangten Heften neue nachfolgen lassen. Aber einen neuen Eindruck, den Eindruck einer Persönlichkeit, die zugleich die vielen Eigenschaften in sich vereinigte, welche man heutzutage von einem Lieder-Componisten verlangen muss, der mehr als in den engsten Kreisen seine Freunde, der in der eigentlichen musikalischen Welt Geltung erlangen will, — einen solchen Eindruck haben wir seit Jahren nicht gehabt und auch die früheren Liederhefte des Autors, obwohl sie uns und unsere Freunde sehr erfreuten (vgl. Deutsche Musik-Zeitung 1. und 3. Jahrgang), konnten ihn uns nicht bereiten, zum Theil vielleicht weil die Universalität seines Wesens in Gedichten eines einzigen Dichters sich nicht entfalten konnte.

Ein Vergleich Hinrichs' mit Rob. Franz, dessen Schwager er ist (beide leben in Halle a. S.), liegt nahe, dürfte interessante Ergebnisse liefern, liegt aber heute in weiterer Ausführung nicht in unserer Absicht. Nur ganz allgemein wollen wir bemerken, dass wenn Franz die angeblich specifisch »deutsche«, nämlich innerliche, schwärmerische, das Meiste in der Harmonik suchende Natur ist, und als entschiedener Idealist gelten kann, so Hinrichs dem gegenüber als eine weit vielseitigere, ja universelle Natur, und als Realist erscheint. Dieser merkwürdige Gegensatz, der selbst in entschieden deutschen Componisten sich von jeher gezeigt hat und auch unter den Koryphäen der deutschen Dichter besteht (wesshalb wir auf jene Bezeichnung durch »deutsch« wenig Gewicht legen), macht sich bei Franz und Hinrichs so sehr geltend, dass wir die allgemeine Aufmerksamkeit darauf lenken möchten. Während Franz in jedem Liede sich selbst ausprägt, spiegelt sich in denen von Hinrichs eine Welt verschiedenster Empfindungsweisen, und er offenbart eine Objectivität, die wir um so mehr bewundern, weil sie so selten geworden ist. Von den vorliegenden 12 Liedern ist jedes vom andern in Erfindung, Behandlung, Ausführung u. s. w. so sehr verschieden, dass man gar nicht glauben würde, sie seien alle von demselben Verfasser, trügen sie nicht doch in einigen Punkten das gleichmässige Gepräge eines Autors, der über die Grundbedingungen aller Kunst längst mit sich im Klaren scheint und sich daher auch mit aller Sicherheit selbständig entwickeln konnte. *)

Die sechs Heine-Lieder (Nr. 1. Romanze »Die Wellen blinken und fliessen dahin«; 2. Rheinfahrt »Wie der Mond sich leuchtend dränget«; 3. Mainacht »Sterne mit den goldnen Füsschen«; 4. Frühlingslied »Leise zieht durch mein Gemüth«; 5. Frühling »In dem Walde spriesst und grünt es«; 6. Traum »Aus alten Mährchen winkt es«), deren Texte zu jenen des Dichters gehören, die wir zu dem Schatze deutscher Poesie rechnen können, bieten in der vorliegen-

*) Wir wollen hier beifügen, dass man sich Hinrichs nicht als einen jungen angehenden Componisten zu denken hat, sondern als einen Mann im mittleren Mannesalter, dessen Lebens- und staatliche Stellung eine der Musik ganz entlegene ist.

den Musik, trotz der Einheit ihres dichterischen Ursprungs, eine Fülle verschiedenartigsten Ausdrucks. Man betrachte nach dieser Seite die Lieblichkeit und den wohligen Ton des ersten Liedes. in welchem gleichwohl, ächt Heine'sch, der schmerzliche Gegensatz nicht fehlt. Die »Rheinfahrt« dagegen durchzittert jener Klang ungestillter Sehnsucht, ohne jedoch im mindesten über die Grenze zu gehen, wo das Kränkliche beginnt; im Gegentheil erhebt sich die Musik stellenweise bis zu einer Seligkeit (vgl. die Stelle: »Und der Himmel wurde blauer«), wie sie nur ächte Empfindung und entschiedenes Talent, nie aber Studium und angelerntes Wesen fertig bringen. »Mainacht« ist überaus zart; Accente der Leidenschaft treten nur einmal in der Mitte als Ausdruck eines phantastischen Bildes gleichsam drohend hervor, um aber sofort sich wieder in hellen Mondesglanz aufzulösen. Im »Frühlingslied« herrscht Innigkeit vor. Dieselbe erreicht am Schluss jeder Strophe einen Höhepunkt, der überaus reizend ist (man sehe den schwungvollen Rückgang aus E nach C-dur). Im fünften der Lieder, »Frühling«, tritt ein behagliches Wesen auf, dessen musikalischer Ausdruck uns vollkommen neu anweht, als hörten wir dergleichen zum ersten Mal. Ein vollkommener Gegensatz dagegen ist Nr. 6, »Traum«, wo uns der Componist förmlich die Gestalt mit der »weissen Hand« und die übrigen Bilder des Traums in theils eigenthümlich verwaschenen, theils wieder sehr scharfen Zügen vorführt. (Man vergl. das lange Verharren in der Haupttonart Des-dur, die hohe Lage der Singstimme dabei und die folgenden ganz wundersamen Modulationen.)

Und nun die Basslieder! Etwas Trauliches klingt uns aus dem ersten »Heidelberg« (»Alt' Heidelberg, du feine« von Scheffel) entgegen, ein Ton, der abermals einen ganz neuen Eindruck macht, wenn man das vorige Heft eben angesehen hat. Nr. 2 »Am Meere« (»Es ragt in's Meer der Runenstein« von Heine) klingt phantastisch, bardenhaft. Nr. 3 »Italienisches Lied« (»Cupido, loser, eigensinniger Knabe«, von Goethe), hat in seiner Molltonart einen gewissen sinnlich verschwommenen Ton. Ganz anders Nr. 4 »Aus einem Trinkliede« (»Ich empfinde fast ein Grauen« von M. Opitz), wo dem Burschikosen noch ein ächt dithyrambisches Wesen beigesellt ist, dergleichen man heute in solcher Noblesse nicht leicht wieder findet. Nun kommen aber noch zwei Lieder »An den Sturmwind« (»Mächtiger, der du die Wipfel dir beugst« von Rückert), und »Rückblick« (»Oft in der stillen Nacht« von Moore, deutsch von Harrys), die von einer Grossartigkeit sind, wie wir sie seit Schubert nicht gehört haben.

Eine auffallende Vielseitigkeit tritt uns also nach dem Obigen aus den zwei Heften entgegen. Der Autor scheint in der That für irgend jede Stimmung nicht allein, sondern für die concrete Persönlichkeit, aus der sie hervorgegangen ist und die sie repräsentirt, einen besondern Ton zu haben; und das nicht blos im Ganzen der Lieder, in den Hauptmotiven und dem gewählten Klangwesen: es geht vielmehr bis in die kleinsten Nüancen. Die wahren Criterien ächter Kunst und ächten Talents sind aber, dass in scheinbarer Einfachheit — und wie einfach sind diese Lieder gegenüber allen aus neuester Zeit — sich eine Fülle von Details zusammendrängt, deren jedes an und für sich einen ächt künstlerischen Eindruck macht.

Bevor wir nun näher auf die specifisch musikalischen Mittel eingehen, mit welchen der Verfasser operirt, wollen wir erst in Kürze auseinandersetzen, in welcher Weise die vorliegenden Lieder sich zu den Fragen verhalten, die ganz naturgemäss durch das Vorgehen der ersten Lieder-Meister der neueren Zeit auf's Tapet gekommen sind: Strophenlied, durchcomponirtes Lied, Volkslied, Kunstlied und wie die Gegensätze alle heissen, die in diesem etwas verwickelten Thema eine wesentliche Rolle spielen.

Es scheint uns als unveräusserliches Moment im Wesen der Kunst zu liegen, dass sie sich jeder gegebenen Form frei bedient, je nach Bedarf und nach maassgebenden Umständen. Darum erweist sich auch jede Vorschrift oder jedes Gesetz unnütz, welches man etwa in exclusiver Absicht aufstellen möchte. Ob das Strophenlied z. B. zugleich Kunstlied sein könne, ob man nur Strophenlieder wirklich »Lieder« nennen dürfe und fortan nur solche schreiben solle, das und all dergleichen scheint uns nicht die Hauptsache; sondern allemal, wenn ein ächtes Talent kommt und mit dem Reichthum seiner Phantasie und mit sicherer Technik den gewählten Stoff ergreift, so wird es ein wahres Kunstwerk schaffen und alle weisen Aufstellungen der Schule über den Haufen werfen. Und sowie der Dichter sich keinen Zwang anthut, in dem Strophenbau eines Gedichts hundertfach wechselnde Bilder und Stimmungen unterzubringen, so wird der Musiker auch nicht Anstand nehmen, durch seine Kunst diesen Bildern u. s. w. Ausdruck zu geben. Es wird aber allemal von dem Talent und der Individualität eines Componisten abhängen, ob er dennoch irgend eine künstlerische Form, gleichviel welche, glücklich zu Stande bringt. Der dichterische Gehalt ist dabei allein entscheidend für ihn, nicht die Eintheilung in Strophen und das gleichmässige Versmaass. Die musikalische Form aber ist wieder eine Sache für sich, und die richtige Verbindung des sprachlich-metrisch-Rhetorischen mit dem musikalisch-Declamatorischen herzustellen, ist eine Aufgabe, zu welcher die grösste Biegsamkeit der musikalischen Technik gehört, nebst dem feinsten Gefühl für alle Inconvenienzen, die die einfache Koppelung von Wort und Ton, das Vernachlässigen der musikalischen Form oder der Intention des Gedichts mit sich bringen können. Der wirkliche Künstler zeigt sich nun darin, dass er die entsprechende Form erfindet, für jeden Einzelfall das Richtige trifft. Das Strophenlied ist gewiss eine an sich passende Form; aber was soll der Musiker mit des Dichters »Strophen« anfangen, wenn derselbe entweder ganz entgegengesetzte Stimmungen darin ausspricht, oder das rhetorisch-Declamatorische dermaassen verschieden gestaltet, dass in der einen Strophe sich hebt, was sich in der andern senkt? Hier bleibt es also die Aufgabe des Tondichters, seine Kunst der Technik zu beweisen und trotz allen Hindernissen das Richtige zu finden.
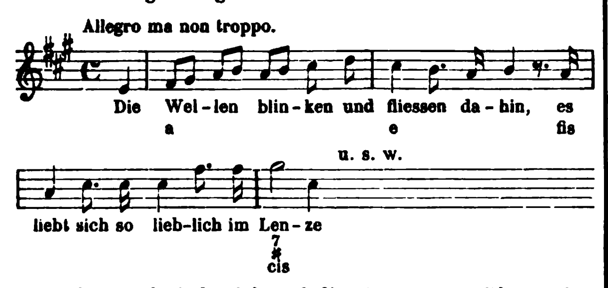
Hinrichs verfährt in diesen Punkten mit einer seltenen zutreffenden Sicherheit des Urtheils und mit ebenso seltenem Geschick. Das reine Strophenlied, welches in der That nicht immer der eigentlichen Kunst angehört, findet sich seltener vor; aber es liegt häufig zu Grunde, ist nur ungezwungen behandelt. Die Wiederholung derselben Melodie, worauf sich alle musikalische Form gründet, ist stets beobachtet, aber der Componist wahrt sich die Freiheit, gelegentlich einen Mittelsatz einzuschieben, denselben später zu wiederholen, oder auch nicht u. s. w.; er stellt seine Melodien in verschiedene Tonarten und wird dadurch oft den verschiedensten Nüancen gerecht, ohne die Einheit aufzugeben; oder er führt sie später anders weiter als zuerst und dergl. mehr. Mit einem Worte: der Künstler schaltet über den Stoff, den er durchaus soweit beherrscht, als sich dies überhaupt sagen lässt, — denn bei welchem, auch dem grössten Künstler fände sich nicht hier und da eine Stelle, bei der man nicht das Gegentheil behaupten könnte!

Nun aber zu dem eigentlichen musikalischen Punkte,
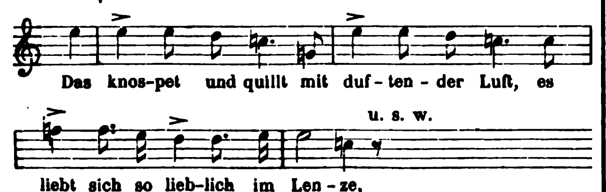
der für Viele der entscheidende ist und es auch allgemein bleiben müsste, wüsste man nicht, wie viel Talent aus Mangel an Tüchtigkeit des Strebens zu Grunde geht: Musikalische Erfindung! Der Unterschied zwischen dem, was der Phantasie des Künstlers frei entspringt und was dem Wissen und Angelernten mühsam abgerungen ist, oder was nur aus dem Reflex des Aufgenommenen hervorgeht, ist nicht für Jeden leicht erkennbar, aber der Musiker spürt ihn sofort und man sieht es seinen Mienen an, wie es in diesem Punkte um eine Composition steht. Die »Erfindung« beschränkt sich aber nicht auf ein »Thema« oder »Motiv« allein, oder auf einige. Ein solches kann »erfunden« oder »gefunden« sein, aber wenn die Fortsetzung von Mühe zeugt, und das Gewitter mit dem ersten Blitze abgethan ist, dann hat man vor sich, was man »schwache Erfindung« nennt. Das wirkliche Talent zeigt sich vielmehr darin, dass Schlag auf Schlag folgt und man mit Gedanken, Wendungen, Einfällen u. s. w. förmlich überschüttet wird. Das Lied, sollte man meinen, sei für einen solchen Reichthum gar nicht gemacht, das schade der Einheit. Daran mag etwas Wahres sein; aber auch hier wird der fruchtbare Tonsetzer, ohne im mindesten seine Gebilde auseinanderfallen zu lassen, Reichthum und Ideenfülle darlegen; in mehr aphoristischer Form zwar, doch ebenso gewiss wie der grosse Dichter in vier Zeilen mehr verschiedenartig Anregendes ausspricht als der kleine auf vielen Seiten.

Und nun betrachte man die Lieder noch einmal nach dieser Seite. Wir wollen dazu Anregung geben, indem wir einige der Lieder aus beiden Heften auswählen, die uns vorzüglich gelungen scheinen und sich für die Analyse besonders günstig erweisen.

In der »Romanze« des ersten Heftes haben wir zuerst eine anmuthig dahingleitende Melodie
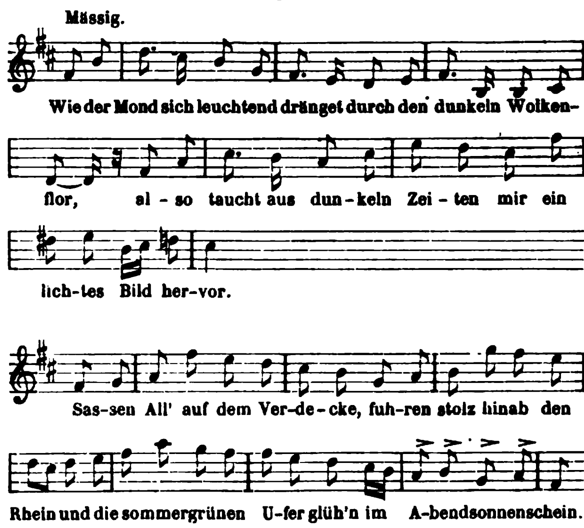


Dieselbe wiederholt sich auf die Worte: »am Flusse sitzt die Schäferin und windet die lieblichsten Kränze«, schliesst aber in der Dominante E-dur ab. Darauf folgt in schöner Wendung nach C-dur eine neue graziöse, etwas an französische Art erinnernde Melodie:



Zu den folgenden Worten: »die Schäferin seufzt aus tiefster Brust« ertönt dieselbe Melodie eine Terz tiefer in A-moll, was dem Gegensatze im Texte trefflich entspricht. Die ganze Partie, welche als Mittelsatz gelten kann, wiederholt sich auf anderem Text; darauf folgt mit den Worten »Sie weint und sie wirft in den gleitenden Fluss die schönen Blumenkränze« ein ganz frei eingeschobener Satz, dessen *unisono* sehr malerisch den heftigen Ausbruch des gepressten Herzens versinnlicht; und wie Weinen und Lachen dem Dichter immer gleich nahe scheint, so knüpft auch die Musik nach einem kurzen Halt die lächelnde erste Melodie mit ihrem hellen Sonnenschein an die Worte »Die Nachtigall singt von Liebe und Kuss, es liebt sich so lieblich im Lenze«, und die zweite Melodie schliesst sich ohne tonalen Gegensatz in A-dur an, wird aber wieder anders als zu Anfang weiter und zum Ende geführt. Man sieht aus dieser Construction des Liedes, dass es dem Tonsetzer nicht blos darum zu thun war, eine »Stimmung« ganz allgemein in einer entsprechenden vollkommen einfachen Melodie auszudrücken, was gegenüber einem Gedichte von dieser Art auch seine Schwierigkeit haben möchte, sondern er giebt jeder einzelnen Nüance ihr Besonderes, sorgt aber durch Einheitlichkeit der rhythmischen Bewegung, durch Verwendung seiner Melodien dafür, dass das Ganze als Musikstück seine gehörige Form erhält und der Eindruck beinahe die Kraft eines scenischen erreicht.

Die »Rheinfahrt« anlangend, wollen wir nur darauf aufmerksam machen, wie passend hier eine Form mit dreimaliger Wiederkehr des (etwas veränderten) Hauptmotivs in H-moll und eines zweimal wiederholten Mittelsatzes in D-dur für die im Gedichte angeregte Schilderung sich erweist. Um nur etwas davon hier der Betrachtung zu überliefern, seien die beiden Gegensätze der melancholischen Anfangsmelodie, die sich später ähnlich wiederholt, und derjenigen Melodie angeführt, welche in mehr lyrischer Weise das Wonnige der äussern Welt malt:
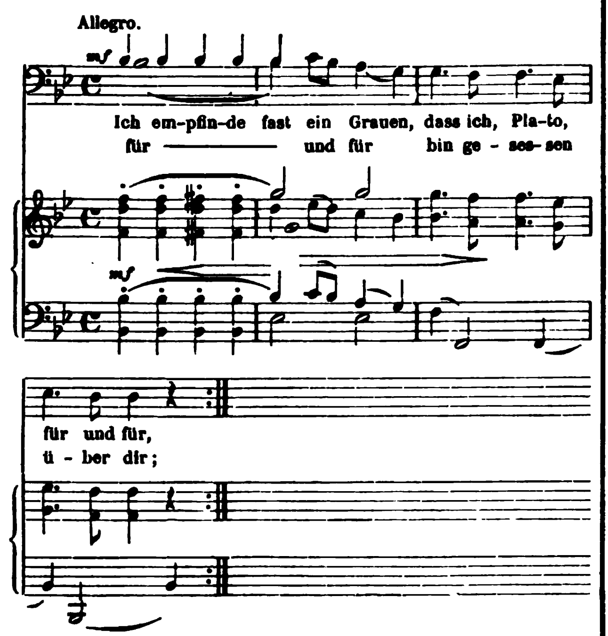


Wer das Lied selbst betrachtet, wird aber noch mehr zu bemerken finden, wie z. B. die reizende Malerei des »rothen Sonnengoldes« und des »Auges der schönen Frau«. Im Ganzen wird man sich auch hier förmlich in die Scene versetzt fühlen, die der Dichter mit wenig Worten skizzirt, die der Musiker aber in das Reich der unendlichen Gefühle zu erheben wusste.

Von den Bassliedern bilden die drei letzten offenbar die Spitze. Ueber das »Trinklied« sei erwähnt, dass sich die Melodie desselben (es ist ein »Strophenlied« mit zwei Strophen) in eine Anzahl von Gruppen theilt, die, obwohl durchaus zusammengehörig und ein einheitliches Ganzes bildend, doch unter sich merkwürdig verschieden und den Nüancen

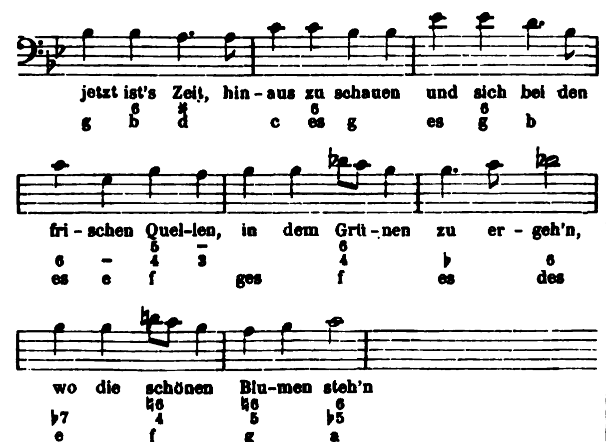
des Gedichts entsprechend sind. Die erste Strophe desselben lautet:

Ich empfinde fast ein Grauen,
Dass ich, Plato, für und für
Bin gesessen über dir:
Jetzt ist's Zeit, hinaus zu schauen
Und sich bei den frischen Quellen,
In dem Grünen zu ergeh'n,
Wo die schönen Blumen steh'n
Und die Fischer Netze stellen.
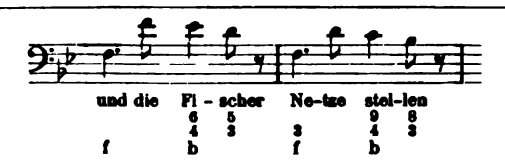
Aus den ersten drei Zeilen bildet der Componist durch eine geschickte Wiederholung eines Theils der zweiten Zeile den ersten musikalischen Satz von 8 Takten:



Mit der vierten Zeile beginnt eine energisch aufsteigende Melodie:



auf deren charakteristische Wendung von B-moll nach B-dur bei den Worten »schönen Blumen« wir besonders aufmerksam machen; den Schluss der ganzen Melodie bildet eine zweitaktige graziös-launige Phrase:



Dieses Lied müsste ein Lieblingslied werden für alle Freunde des Humors.
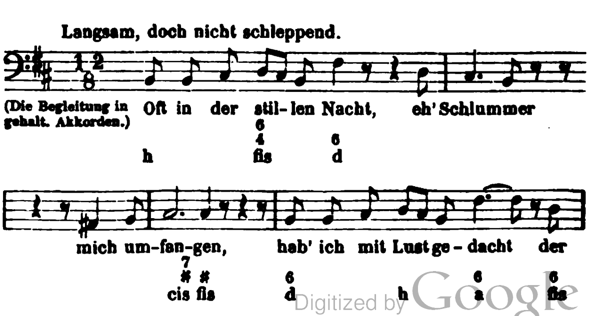
Anders die beiden letzten Lieder dieses Heftes, deren Inhalt wir oben als »grossartig« bezeichneten. Der »Sturmwind«, ein reines Strophenlied mit drei Strophen, die nur durch den Vortrag eine Variante erleiden, ist in einer Tonart componirt, die Manchem auffallen wird. Ein dorisches Element zeigt sich nämlich darin, indem die Tonart offenbar D-moll ist und doch *h* und *c* häufig statt *b* und *cis* auftreten. Dieser seltsame tonale Charakter, nebst den andern angewendeten Mitteln, giebt dem Ganzen einen eigenthümlichen und doch keineswegs gezwungenen Anstrich. Wir machen besonders auf den Schluss mit der prachtvollen kleinen None aufmerksam. Uebrigens ist die Construction des Liedes ganz einfach.
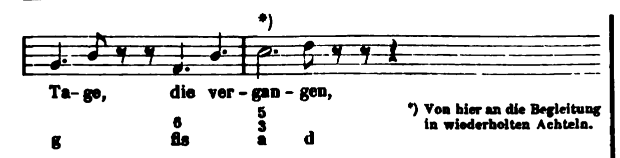
Kaum hat uns jedoch irgend eines der Lieder einen tieferen Eindruck gemacht, als das »Rückblick« sich betitelnde. Das liegt nun allerdings zum Theil in dem Ergreifenden des Gedichts, welches wir hier mittheilen:

Oft in der stillen Nacht,
Eh' Schlummer mich umfangen,
Hab' ich mit Lust gedacht
Der Tage, die vergangen,
An Lust und Leid
Der Knabenzeit
Und was wir von Liebe gesprochen,
An der Augen Gewalt,
Nun erloschen und kalt,
An die Herzen, die nun gebrochen —
So in der stillen Nacht,
Eh' Schlummer mich umfangen
Hab' ich mit Schmerz gedacht
Der Tage, die vergangen.
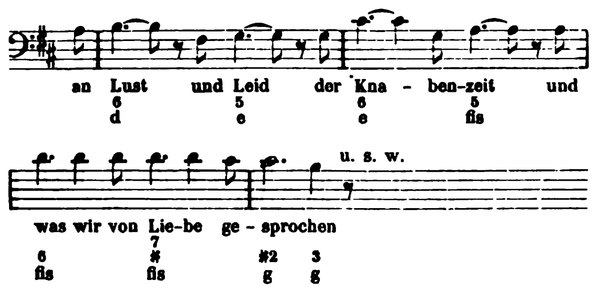
Bringt mir Erinnerung nah
Die Freunde, die da waren,
Und die ich fallen sah,
Wie Blätter, spät in Jahren,
So will mir's sein,
Wie wenn allein
Die öde Halle der Feste,
Ohne Kerzenglanz,
Ohne frischen Kranz
Durchirrt der letzte der Gäste.
So in der stillen Nacht,
Eh' Schlummer mich umfangen,
Hab' ich mit Schmerz gedacht
Der Tage, die vergangen.

Das Gedicht zerfällt, wie man sieht, in zwei Haupttheile, indem ausser der recitirenden Exposition zuerst die Eindrücke aus der Jugendzeit zurückgerufen, und dann das Gefühl der Einsamkeit zum Ausdruck gebracht wird. Der Musiker hat es vermocht, nicht nur das Ganze mit einem Tone tiefer Empfindung und hoher Feierlichkeit zu umkleiden, er hat auch obigem Gegensatz Raum gegeben und dadurch abermals eine Wirklichkeit erreicht, die einen wahrhaft erschütternden Eindruck macht. Durch das dreimalige Wiederkehren des Hauptmotivs ist aber ein einheitliches Musikstück erzielt. Wir müssten das ganze Lied hier abdrucken, um dem Leser für alles Gesagte Belege zu geben; doch mögen hier die Hauptmotive angeführt sein:





Hieran schliesst sich sogleich in höchst ausdrucksvoller und mehr lyrischer Weise:



Die Stelle im zweiten Theil, wo von der »öden Halle der Feste« die Rede ist, wo die Singstimme langsam stufenweise steigt, während die Harmonie immer quintweise aus *C* nach *G*, *D*, *A*, *E*, *H* u. s. w. aufwärts geht, und wodurch die Beängstigung in eben so treffender wie künstlerischer Weise ausgedrückt wird, muss man in ihrer Totalität geniessen, um eine Anschauung davon zu erlangen; wir behaupten aber, dass sie zu dem Erhabensten gehört, was auf dem Gebiet des Liedes geleistet worden ist.

Lauter Lob und gar kein Tadel? So hören wir unsere Leser erstaunt fragen. Sie sind es allerdings von uns nicht gewohnt. Allein: *Est modus in rebus!* Wo der Kern von Kunstleistungen wahrhaft gesund ist, da setzen wir uns über kleine Schwächen gerne hinweg, während die schönsten Einzelheiten uns nicht entschädigen für die mangelnde Naturgemässheit in Form und Ausdruck des Ganzen. Und so wollen wir denn nur bemerken, dass das Einzige, was wir in diesen Liedern zuweilen wegwünschten, einige kleine Manieren sind, die zum Theil darin bestehen, den Faden öfters abzubrechen durch Generalpausen, die dem Sinne des Gedichts wohl entsprechen, aber musikalisch stören. Ferner wäre es gerathen gewesen, dem contrapunctischen Wesen und der harmonischen Fülle in der Begleitung mitunter eine strengere Schranke aufzulegen. Besonders im »Traum« und in »Heidelberg« scheint uns des Guten nach dieser Richtung zu viel gethan. Im Allgemeinen ist aber gerade die Clavierbegleitung in Hinrichs' Liedern etwas, was wir nicht genug der Beachtung und Nachahmung (in gewissem Sinne!) empfehlen können. Der Componist giebt nirgend unnöthiges blos ausfüllendes (und zugleich verwaschendes!) Figurenwesen, sondern was er giebt, erscheint wie unmittelbare Erfindung. Etwas »Manier« liegt auch in der öfter vorkommenden Art, die Singstimme nicht abschliessen zu lassen, sondern erst das Nachspiel. — Dass übrigens unter zwölf Liedern einige sich befinden werden, die verhältnissmässig als die schwächern erscheinen, ist selbstverständlich, und dass wir dies auch in Bezug auf die vorliegenden Hefte zugestehen, geht schon aus einer sich oben vorfindenden Bemerkung hervor, wo wir gewisse Nummern als »vorzüglich gelungen« bezeichneten. Doch ist in diesem Punkte viel subjectiv und rein Geschmacksache.

Musikleben in Augsburg.

† Ueber die musikalischen Verhältnisse und Zustände hiesiger Stadt wünschen Sie Mittheilungen? Es lässt sich nur wenig davon berichten und begehrt man von mir darüber dann und wann nähere Auskunft, so muss ich mich immer an die Rede eines hiesigen Kunstfreundes erinnern, der behauptete, dass man in Sibirien und auf der Halbinsel Kamtschatka mindestens ebenso viele Kunstgenüsse habe, wie in Augsburg, der weiland freien Stadt des heil. röm. Reichs, ehedem hoch berühmt durch Kunstsinn und Kunstpflege, durch seine Maler und Kupferstecher, durch seine Musiker und Baumeister, wie jetzt durch seine Spinnereien, Färbereien, Fabriken und Manufakturen der verschiedensten Art. Neben dem Aufschwung der materiellen Verhältnisse und des allgemeinen Wohlstandes, neben der ganz erstaunlichen Zunahme des Umfangs und der Bevölkerung der Stadt, erscheinen die Fortschritte auf geistigen Gebieten und die Theilnahme an den schönen Künsten wahrhaft winzig. Mag die oben angeführte Aeusserung auch nur im Scherz gesprochen worden sein, dennoch liegt für denjenigen, dem die Kunst ein Lebensbedürfniss geworden ist, eine schmerzliche Wahrheit darin. Handels- und Fabrikstädte waren von jeher den Kunstbestrebungen ungünstig. Nirgends aber tritt z. B. gegenüber musikalischen Productionen eine solche Kälte und Gleichgültigkeit zu Tage, als in der grossen, schönen und reichen Stadt Augsburg.

Selbstverständlich wird auch hier gesungen und gespielt, aber es kommt nie zu eigentlichen befriedigenden Kunstleistungen. Wo die gedeihen sollen, muss eine belebende Anregung und eine erwärmende Theilnahme von Seite des Publikums vorhanden sein. Es giebt hier eine grosse Anzahl von Männergesangvereinen, einige Damengesangvereine, ein ziemlich gutes Orchester, fünf (oder mehr) katholische und einen protestantischen Kirchenchor. Demnach scheint es nicht an Kräften zu mangeln; aber es herrscht unter diesen Gesellschaften eine solche Zersplitterung und unter den Persönlichkeiten, die sich an die Spitze der musikalischen Unternehmungen stellen könnten, eine solche kleinliche Eifersüchtelei und Feindseligkeit, ein solcher Dünkel und so wenig wahre Kunstbegeisterung, dass vorderhand kaum an einen Aufschwung unserer Musikzustände zu denken ist.

Der beste und zahlreichste Männergesangverein Augsburgs ist die Liedertafel. Sie allein unter den sieben oder acht hiesigen Männerchören habe ich hie und da singen hören. Einmal allerdings, wo es darauf ankam sich hervorzuthun, war ihre Leistung eine vortreffliche; doch schien bei dieser Gelegenheit nur die Elite der Gesellschaft thätig zu sein. Sonst ist an diesem Chore auszusetzen, was an den meisten unserer deutschen Männerchöre zu tadeln ist: eine abscheuliche Stimmbildung, die einen rauhen und unreinen Ton zur Folge hat, und Mangel an Begeisterung und Feinheit im Vortrage. Dagegen findet sich im reichsten Maasse jene Parteisucht, jene Selbstgefälligkeit und Selbstzufriedenheit auch in diesem Vereine, die leider so viele unserer deutschen Liedertafeln kennzeichnet und erfüllt. Wehe dem, der eines der geschätzten Mitglieder einer solchen Gesellschaft einmal etwas unsanft berühren, oder gar eine Leistung der Gesammtheit tadeln würde. Man steckt den Kopf ungefährlicher in ein Wespennest.

Die beiden hiesigen Damengesangvereine wollen wenig heissen; der eine davon ist mit der Liedertafel verbunden, der andere, unter des Capellmeister Schletterer's Leitung, nur ein Frauenchor, schwankt immer zwischen Sein und Nichtsein. Ich glaube nicht, dass die Anzahl der Sängerinnen beider Gesellschaften die Zahl vierzig übersteigt, also kommt hier auf 1000 Einwohner eine singende Dame!!

Das Orchester ist, wie gesagt, ziemlich gut und könnte durch

die wenigen Instrumental-Kräfte, die sich hier noch finden, sowie durch die besseren Mitglieder der verschiedenen Regimentscapellen, in etwas verstärkt werden, aber alle Versuche, dasselbe aus seiner Lethargie und Trägheit aufzurütteln, sind bisher vergeblich gewesen. So hört man das Orchester fast nur im Theater und da muss man zufrieden sein, wenn eine Oper nur so zur Noth durchgeht. Auf Symphonien und Ouvertüren müssen wir ganz verzichten. Jedes Jahr einmal wird eine Symphonie aufgeführt, die natürlich dann so unübertrefflich und vollkommen ausfällt, dass unsere wackere Tageskritik mit vollen Backen in die Posaune des Lobes stösst und über den Triumph der Tonkunst, den unsere gute Stadt wieder errungen hat, sich unendlich erfreut und gerührt geberdet. Es herrscht in dieser hiesigen Kritik eine Harmlosigkeit und eine Unschuld und eine so rücksichtsvolle Zartheit, die wirklich paradiesisch sind. Ich habe im Laufe von vielen Jahren nur eine einzige tadelnde Bemerkung in einer Musikbesprechung gefunden. Es wurde nämlich unglückseliger Weise einstens ein hohes *Fis* zu tief gegriffen. Wie schade, dass man diesen Misston nicht festhalten und als warnendes Exempel in Weingeist aufbewahren konnte! — Männergesangvereine, Damenchöre und Orchester — da sollte man meinen, dass auch wenigstens einmal im Jahre ein Oratorium vom Stapel laufen könnte? Mit nichten! Vor Jahren wurden wohl die »Schöpfung«, die »Jahreszeiten«, »Judas Maccabäus« gehört, aber die Theilnahme des Publikums gegenüber solchen Aufführungen, mit denen man sich doch alle Mühe gegeben hatte und die recht befriedigend ausfielen, war immer eine so geringe und die Deficite immer so grosse, dass man vernünftiger Weise davon abgekommen ist, mit solchen Unternehmungen die Haut und das Geld zu Markte zu tragen. Hörten wir nun auch die grossen Werke unserer heimgegangenen grossen Meister in der letzten Zeit nicht mehr, und blieben wir mit unsern desfallsigen Wünschen immer nur auf die Besprechungen von Aufführungen in andern Städten beschränkt, so vergingen uns die drei letzten Jahre doch nicht ohne alle Genüsse auf dem Gebiete der Oratorienmusik. Diese haben wir dem Herrn Domorganisten Kempter zu verdanken, einem sehr begabten und fleissigen Musiker, der zwei grosse Werke seiner Composition unter vielen Sorgen und Mühen und gewiss nicht geringem Risico in den Wintern seit 1862 zur Aufführung brachte. Beide Oratorien: Maria, die Mutter des Herrn und Johannes der Täufer haben den Pater Gall Morel in Einsiedeln zum Verfasser und zeichnen sich weder durch freie Weltanschauung, noch durch Tiefe der Poesie, noch auch durch geschickte Anordnung der Situationen aus. Neben den Mängeln des Textes aber tritt das Talent des Tonsetzers um so überraschender hervor. Es wird in beiden Werken so viel des Schönen und Edlen geboten, dass man die Umstände, die der Verbreitung solcher Compositionen hindernd im Wege stehen, doppelt beklagen und den Eifer und Fleiss des Meisters, der eine für ihn im Grunde sehr undankbare Arbeit unternommen hat, doppelt bewundern muss. Die Ausführung beider Oratorien war nicht ganz befriedigend. Orchester und Chormitglieder haben die gleiche Scheu vor den Proben, und wie kann ohne fleissiges Ueben und Zusammenstudiren dann ein kräftiges, einheitliches Zusammenwirken erzielt werden? Dabei war der Damenchor erschreckend klein gegen die Masse von Männerstimmen, deren Rauheit und Unschöne gerade wegen des Mangels an Sopran- und Altstimmen besonders hervortrat. Auch die Solopartien liessen viel zu wünschen übrig. Ueberhaupt gemahnen uns die Solisten, hauptsächlich in ihren männlichen Vertretern, oft an die Worte des Beichtvaters jenes jungen lebenslustigen Königs von Frankreich: »*Toujours perdrix!*«

Die bedeutendsten der hiesigen Kirchenchöre sind der Domchor und der protestantische Kirchenchor. Vom ersteren hörte ich am letzten Gründonnerstage ein meisterhaftes doppelchöriges »Miserere« trefflich singen. Dasselbe, vom Domcapellmeister Keller componirt, ist ein Werk, das sich den besten Tonstücken aller Zeiten würdig an die Seite setzen lässt. Ganz im ächten alten Kirchenstyle a capella, von Ernst, Tiefe und Kraft, erfüllt von einem religiösen Geiste, dem alle reichen Künste des Contrapuncts sich demüthig beugen, und doch wieder von einer Kunst der Arbeit, die das Ohr des lauschenden Kenners entzückt, dürfte dieses Werk nur wenige seines Gleichen haben, und es wäre wirklich bedauerlich, wenn es der Oeffentlichkeit für immer entzogen bliebe. Es ist beklagenswerth, dass die akustischen Verhältnisse der Domkirche einen vollkommenen Musikgenuss nicht zulassen; man hat an keinem Punkte eine klare, befriedigende Gesammtwirkung. — Der von Hrn. Schletterer dirigirte protestantische Kirchenchor vermag leider deswegen zu keiner rechten Leistungsfähigkeit zu gelangen, weil es ihm vollständig an Kräften und Stimmen fehlt. In der grossen Stadt ist es nicht möglich für ein verhältnissmässig recht gutes Honorar 30—36 Chormitglieder zusammenzubringen. Einen grossen Theil der Schuld, dass dieser sonst sorgfältig und mit Liebe geleitete Chor zu keinem erfreulichen Gedeihen kommt, trägt die unverantwortliche Gleichgültigkeit, mit der unsere protestantische Geistlichkeit, die hier noch durch den Beichtstuhl so mächtigen Einfluss auf die Familien hat, den verzweifelten Bemühungen des Capellmeisters zusieht. Während in andern Städten ein würdiger Kirchengesang ein Gegenstand des Stolzes und Strebens der Geistlichkeit ist, sehen die würdigen Herren hier mit der Gemüthsruhe von Indianerhäuptlingen zu, wie sich der regens chori abzappelt, um nur das Allernothdürftigste leisten zu können. Man vernachlässigt dadurch ein Institut, das nun seit fast 300 Jahren eine Zierde Augsburgs ist und an dessen Spitze von dem wackern Adam Gumpelzhaimer (1581—1611) an, bis zu dem jetzigen Capellmeister eine Reihe von Musikern wirkte, deren Namen zu den geachtetsten Deutschlands zählt (z. B. Kräuter, die beiden Seyfert, Fr. H. Graf, Baumgarten, Häussler, Drobisch) und schadet der Würde des Gottesdienstes, der ein guter Kirchengesang so förderlich ist, auf eine empfindliche Weise. Sehr zu wünschen wäre es übrigens, dass das Repertoir des Chors mehr aus alten, als neuen Meistern ausgewählt würde.

Dass mit bessern Kräften auch auf diesem Gebiete Tüchtiges geleistet werden kann, bewies das im vorigen Sommer bei Gelegenheit der Einweihung der von Walker in Ludwigsburg neu restaurirten berühmten Stein'schen Orgel in der Barfüsserkirche gegebene Concert, in welchem der etwas verstärkte Kirchenchor Gesänge von Palestrina, Eccard, Händel, Mozart, Beethoven, Mendelssohn und Hauptmann in höchst befriedigender Weise zu Gehör brachte. Möchte man doch, im Besitze dieses vortrefflichen Orgelwerkes, häufiger geistliche Aufführungen und Orgelconcerte geben und mit dem Schatze, den man hier besitzt, weniger engherzig haushalten. Da dergleichen Concerte kein Entrée kosten dürfen, so ist natürlich auch der Besuch derselben ein ungeheurer, und durch solche Musikgenüsse edlerer Art, an denen die ganze Bevölkerung theilnehmen kann, liesse sich am Vortheilhaftesten auf die Masse wirken.

(Schluss folgt.)

Berichte.

Frankfurt. *DL.* Noch erübrigt mir, zwei Concerte zu erwähnen, die den etwas verspäteten Schluss unserer diesjährigen Saison bilden. Das eine war eine zum Besten der Armen des Vincentius-Vereins veranstaltete Aufführung kleinerer Kammermusikstücke. Es begann mit Mozart's Sonate in D-dur für Pianoforte und Violine, vorgetragen von den Herren Henkel und Straus. Hierauf sang Frl. Labitzki zwei Lieder; darunter

Mozart's »Spinnerin«, hier zu Lande ganz unbekannt. Nachdem Herr Straus die Bach'sche Ciaconna für Violine prächtig gespielt, sang Herr Baumann Lieder von Schumann und Th. Kirchner. Den Rest des Concerts, Solostücke von Henkel, Lieder, gesungen von C. Hill und ein Terzett von C. Kreutzer, konnte ich nicht hören. — Da das Concert im kleinen Saale stattfand, so fällt mir bei dieser Gelegenheit ein, dass ich mit meiner letzten Correspondenz beinahe Unglück in Ihrer Stadt angerichtet hätte. Bei Besprechung des Concerts der Frau Konewka, im Hotel de l'union, heisst es nämlich, dass Alles so voll und klar geklungen habe, als wolle der alte Saal uns zurufen: »Seht, was ihr an mir verloren habt!« Nun habe ich seitdem einen Leipziger gesprochen, der mir ungefähr Folgendes gesagt: »Sie machen schöne Geschichten! Wenn das unsere Leipziger lesen, sagen sie: Da haben wir's. Da baut man für enormes Geld einen grossen Saal, und hinterher würde man Gott danken, wenn man wieder im alten wäre. Nein, bei Leibe nicht!« — Und so lassen Sie mich Ihnen zum Troste sagen, dass ich bei jener Bemerkung nur an den sogenannten »kleinen Concertsaal«*) dachte, in welchem solche Concerte einzelner Künstler gewöhnlich stattfinden. Derselbe ist beinahe quadratisch und vielleicht etwas zu hoch, und deshalb, namentlich bei nicht sehr zahlreichem Auditorium, etwas zu Nachhall neigend.

Das Letzte, vielleicht auch Gewaltigste, was diese Saison bot, war: die Aufführung von Beethoven's grosser Messe durch den Rühl'schen Verein. Trotz des sehr vorgerückten Frühjahrs (es war kurz vor Pfingsten) hatte sich eine zahlreiche Zuhörerschaft eingefunden, die mit wahrer Andacht dem Werke lauschte, dessen Einführung in unserer Stadt ein unbestreitbares grosses Verdienst des Rühl'schen Vereins ist. Der Eindruck, den dasselbe auf mich machte, war derselbe, wie bei früheren Aufführungen: Einzelnes (so namentlich das ganze Kyrie) erhaben, tief ergreifend, Anderes (vorzugsweise gegen Ende) auffallend, unbegreiflich. Die Wiedergabe selbst entsprach durchaus gerechten Forderungen. Der Chor entwickelte grosse Kraft und Ausdauer. Allerdings wird man nicht sagen können, dass gar keine Abnahme der Frische bemerklich gewesen, namentlich auch bei den Solisten; man wird aber auch zugeben müssen, dass hier fast das Unmögliche gefordert wird.

Zu den oben erwähnten Unbegreiflichkeiten gehört unter Anderm, dass das ganze *Sanctus* (bis zum *Benedictus*) von Solostimmen gesungen wird. Ein sonst kenntnissreicher Zuhörer behauptete, dies beruhe auf einem Irrthum; vom *Pleni* an müsse der Chor eintreten. Dies würde freilich den Worten und Tönen besser entsprechen. Im Simrockischen Clavierauszuge steht aber ausdrücklich Solo bei dem *Pleni*. Wie mag sich das verhalten? —**)

Leipzig. *S. B.* Das Concert des Riedel'schen Vereins in der Thomaskirche am 3. Juli gestaltete sich minder interessant als die vorigen. Theils sind die Sommermonate wie es scheint den Organen hier zu Lande nicht günstig, es wird den Sängerinnen schwer im Ton zu bleiben, und die Reinheit der Intonation leidet öfter als gut ist Einbusse. Theils hatte Herr Riedel viele Stücke gewählt, die musikalisch kein Interesse bieten können; endlich hatte er kein Orchester zur Verfügung und wurde Alles, was überhaupt begleitet wurde, von der Orgel begleitet, wodurch erstens Monotonie entstand, zweitens Manches nicht zu seinem Rechte gelangen konnte, und drittens das Gehör unter der Verstimmung der Orgel litt. Das Programm enthielt folgende Nummern: 1) Phantasie in Es-dur für Orgel von G. A. Thomas; 2) Psalm für Sopran-Solo von Marcello; 3) drei russische Kirchengesänge (zwei altrussische und ein Hymnus von Bortnjansky); 4) die Seligkeiten für Bariton-Solo, Chor und Orgel von F. Liszt; 5) Präludium und Fuge in D-moll für Orgel von S. Bach; 6) *Agnus Dei* von J. G. Herzog; 7) Liturgischer Chor von C. Müller-Hartung; 8) Ach Gott, wie manches Herzeleid, Cantate für eine Sopran- und eine Bassstimme von S. Bach; 9) Lobet den Herrn alle Heiden, Motette für zwei Chöre von R. Franz.

Die Gesang-Soli wurden von Herrn und Frau von Milde aus Weimar mit jener Tüchtigkeit ausgeführt, welche man an diesem Künstlerpaar gewöhnt ist. Das Violin-Solo in der Cantate spielte unser Herr Röntgen, und liess dieser kurze Vortrag uns abermals nur bedauern, dass der treffliche Künstler sich hier nicht öfter öffentlich hören lässt. Die Orgel spielte Herr Thomas.

Was die aufgeführten Werke betrifft, so beschränken wir uns auf folgende Bemerkungen. Die Orgelstücke bewegten sich in jenem virtuosenhaften Genre des vorigen Jahrhunderts, wo man das Instrument wie das Clavier behandelte. Es kommt nicht oder selten zu jenem breiten Ausklingen, welches der Orgel allein ihre majestätische Wirkung giebt; das vielfache Abreissen des Tons und die vielen schnellen Figuren können uns heute nicht mehr gefallen. Der Psalm von Marcello zeigt überall den ausdrucksvollen Declamator, aber als Musikstück macht er keine Wirkung, weil ihm die künstlerische Form fehlt. Die »Altrussischen Kirchen- und Ur-Stamm-Gesänge« können einfach damit bezeichnet werden, dass sie in äolischer und dorischer Tonart stehen, aber (wenigstens nach der Auffassung des Hrn. Riedel) auch selbst bei den Schlüssen des sonst doch immer gebrauchten Leittons ermangeln. Unsere an Bach, Mozart und Beethoven gebildeten Ohren danken gehorsamst für solche »interessante« Musik. Das *Agnus Dei* von Herzog hat uns zugesagt. Die Cantate von Bach konnte mit Orgelbegleitung uns keinen Anhalt für ein sicheres Urtheil geben. Von schöner Wirkung war davon nur die Sopran-Arie Nr. 3; das Schlussduett gab höchstens eine Ahnung von der Wirkung mit Orchester.

Nachrichten.

Auf dem zweiten Sängerfeste des rheinischen Sängerbundes in Köln, näher in dem im Gürzenich daselbst am 12. Juni gegebenen Concerte kamen zur Aufführung: Zwei Ouvertüren von Weber (Oberon) und R. Zerbe (»Die Wacht am Rhein«), Begrüssungschor von Eisenhuth, Meeresstille u. s. w. von Fischer, Rheinlied und Frühlingsgruss von V. Lachner, der 93. Psalm von F. Hiller (neu), Siegesgesang der Deutschen nach der Hermannsschlacht von F. Abt (neu), Das deutsche Lied von P. F. Schneider. Dazwischen Vorträge der einzelnen Gesangvereine.

Auf einem Musikfeste zu Zofingen in der Schweiz wurde Mangold's Oratorium »Abraham« aufgeführt.

In Bozen fand am 22. Juni das Prüfungsconcert der Zöglinge des dortigen Musik-Vereins unter der Leitung von Nagiller statt. Die Leistungen, worunter Chöre verschiedener neuerer Meister und eine Ouvertüre von Nagiller, werden in Bozener Localblättern sehr rühmlich besprochen.

Der Kaiser von Oesterreich hat Herrn Max von Weber, Verfasser des Lebensbildes Carl Maria's, die goldene Verdienst-Medaille für Kunst und Wissenschaft verliehen.

Der Amerikanische Concert-Unternehmer Herr Ullmann gedenkt in der nächsten Saison das östliche Deutschland mit einer noch grösseren Virtuosen-Invasion zu überfluthen, als die im vorigen Winter war. Auch Herr Vieuxtemps soll sich dem Unternehmen angeschlossen haben!

Herr Hofcapellmeister W. Taubert in Berlin hat den rothen Adlerorden dritter Classe erhalten.

In Giessen fand am 7. Juni eine Aufführung des »Paulus« von Mendelssohn statt.

Leipzig. Die 17. und 18. Lieferung (Schluss des 6. Jahrgangs)

*) Unser »Saalbau« enthält bekanntlich eine Masse Localitäten.

**) Auch die Partitur der neuen Breitkopf und Härtel'schen Ausgabe bestätigt das »Solo«. Die Intention des Meisters in der Partitur in Ehren! Aber wir verargen es keinem Dirigenten, wenn er den Chor singen lässt. D. Red.

der Händelgesellschaft sind soeben ausgegeben worden. Sie enthalten die Oratorien Josua und Die Wahl des Herakles.

Bibliographie.

Ambros, A. W., Geschichte der Musik. Zweiter Band. Breslau, Leuckart. gr. 8. 4 Thlr.
Brandstaeter, Prof. Dr., Ueber Schiller's Lyrik im Verhältnisse zu ihrer musikalischen Behandlung (allgemeine Betrachtung und specielle Aufzählung). Berlin, Dümmler. gr. 4. 12 Ngr.
Dürenberg, F. S. v., Die Symphonien Beethoven's und anderer berühmter Meister. Mit Hinzuziehung der Urtheile geistreicher Männer analysirt und zum Verständnisse erläutert. Leipzig, Matthes. 8. 20 Ngr.
Köhler, L., Führer durch den Clavierunterricht. Ein Repertorium der Clavierliteratur etc., als kritischer Wegweiser für Lehrer. 2. verb. Aufl. Leipzig, Schuberth. 8. 10 Ngr.
Köhler, L., Gesangsführer. Ein Auszug empfehlenswerther Werke aus der Gesangliteratur für Solo- und Chorgesang mit eingestreuten Bemerkungen. Ebendas. 8. 10 Ngr.
Nohl, L., Beethoven's Leben. Erster Band. Die Jugend 1770—92. Wien, Markgraf. 8. 2 Thlr. 12 Ngr.
Mannstein, H., Denkwürdigkeiten der Churfürstl. und Königl. Hofmusik zu Dresden im 18. und 19. Jahrhundert. Leipzig, Matthes. 8. 12 Ngr.

Briefkasten der Redaction.

P. in *Z.* Unmöglich, da unsere Ansicht eine stark abweichende ist. — *v. D.* in *N.* Vergleiche vorige Nummer (*M.* ist ein Druckfehler). — *v. V.* in *W.* Sehr erfreut!

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Selmar Bagge.

Leipzig, 20. Juli 1864. **Nr. 29.** Neue Folge. II. Jahrgang.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.
Preis: Jährlich 5 Thlr. 10 Ngr. Vierteljährliche Pränumeration 1 Thlr. 10 Ngr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr.
Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Vom Geist in der Musik.

A. B. In unseren Tagen ist oft die Frage aufgeworfen, in welchem Verhältniss die einzelnen Künste zu einander stehen, und in wie weit die eine in der anderen aufgehe oder der anderen bedürfe, um allgemein verständlich zu sein. Da wir in unserer Zeit rascher leben, und Alles auf eine möglichste Concentration allgemeiner Bildung ausgeht, so ist es fast unvermeidlich, dass die Künste, die bis dahin einzeln für sich standen, und nacheinander geworden sind, nun auch in eine Wechselwirkung zu einander treten, die zwischen den Anhängern der einen oder andern Kunst schon oft zu lebhaftem Streit geführt hat, da Jeder seine Kunst als die höchste, innerlichste und doch allgemein verständliche hinzustellen bemüht ist.

Früh schon haben die Völker nach höchster irdischer Vollkommenheit gestrebt. Sehnsucht und Verlangen danach hatten sie aus dem verlornen Paradiese, wo Alles in seliger Vollendung strahlte, mit hinüber genommen in diese arme Welt. In der schlichten Wirklichkeit fand dies Sehnen nicht seine Befriedigung, und die Offenbarung der höchsten Dinge, das Wort des lebendigen Gottes hatten sie verloren. Da suchten sie die Schönheit dieser Welt, und weil sie rein und bleibend nicht vorhanden, schufen sie die sie umgebenden äusseren Erscheinungen zur idealen höchsten Schönheit um. So trat die Kunst ins Leben, die Natur veredelnd, sie nachahmend, um sie über sich selbst zu erheben, ihr jene Schönheit zurückzugeben, deren Keim sie in sich trug als eine Mitgift der einst vollkommenen Schöpfung. Auch bleibend machen wollte die Kunst die rasch vorüberziehende Herrlichkeit der Natur, denn das Menschenantlitz ist wie die Blume. Beide welken rasch dahin, Beides suchte sie festzuhalten und so der Verwesung zu entreissen.

Von Aussen mussten die Dinge an den Menschen herantreten, um ihn durch ihre Schönheit zum Schaffen noch grösserer Schönheit zu locken. Deshalb blühte zuerst die bildende Kunst: als an etwas fertig Gegebenes lehnt sich der Mensch an die Erscheinungen der äusseren Welt an, während erst später er in der Musik ganz frei aus sich heraus schafft. Nicht als ob in der Musik alles rein hätte erfunden werden müssen, auch dieser Kunst Ursprünge liegen in der Natur, aber tiefer verborgen, innerlicher, sie treten nicht in ihrer Ganzheit dem Menschen fertig entgegen, er muss erst das Gegebene zusammensuchen, um dann aus Tönen, Harmonien und Rhythmen ein neues, selbstbewusstes Ganzes zu schaffen. Daher erreicht die Musik die künstlerische Vollendung später als ihre anderen Schwestern, doch steht sie deshalb weder höher noch niedriger denn diese.

Als nun die Künste einzeln im Verborgenen sich entwickelt und gefestigt, traten sie bald in vielfache Berührung zu einander: Sculptur und Malerei ward zu Schmuck und Erhöhung der Architektur verwandt; sie sollten die, trotz ihrer Erhabenheit, oft düstere, starre Schönheit der Bauwerke beleben, das Wort erschien als selbständige Kunst in der Poesie, oft auch als Dienerin der anderen Künste diese erläuternd, erklärend, die Musik ertönte nur in Bezug auf den Menschen, ohne sich den andern Künsten zu vermischen. Doch erst das Christenthum vereint sie Alle zu ineinander greifender Wechselwirkung, indem sie dem Heiligthume dienstbar werden.

Ob nun nur in dieser Wechselwirkung die Künste allgemein verständlich werden, oder ob sie auch ohne diese zum allgemeinen Verständniss gelangen, ist die im Anfang aufgeworfene Frage; ihre Beantwortung hängt von dem Begriff ab, den man mit diesem Worte verbindet. Meint man verständlich sei nur das, dessen Ursprung, Entwicklung und Ende uns klar vor Augen tritt, so ist es keiner Kunst, ausser der Poesie, gegeben, in dieser Weise verständlich zu sein. Nur die Poesie, das redende Wort, sagt aus von den inneren und äusseren Kämpfen, Freuden und Leiden eines bestimmten Menschen, nennt seinen Namen, sein Streben und Leben, während Malerei und Musik dies nur bedingt und in einzelnen Momenten, erstere mehr objectiv, letztere vorwiegend subjectiv darzustellen vermögen. Der Malerei, als der äusserlich sichtbaren Kunst, ist es gegeben, feste Bilder und Gestalten, selbst eine bestimmte Handlung wiederzugeben. Wir sehen den Menschen in Leid und Freude, drohen und zürnen, doch über das äussere Darstellen eines feststehenden Moments der rastlos fortschreitenden Bewegung geht die bildende Kunst nicht hinaus. Wir erfahren durch sie weder was der Mensch ist, noch wie er bis zu dem Augenblick gelebt hat und später leben wird, es ist eben nur der ergreifendste, schönste Moment seines Lebens zur Anschauung gebracht; erst durch das Wort kann es erläutert werden in all seinen Motiven. Doch sind die höchsten und herrlichsten Gebilde diejenigen, welche wir ohne Commentar, künstlerisch wie sie gedacht sind, verstehen. So dass wir bei der Antike an der reinen Schönheit der Gestalt uns freuen, selbst an der im Schmerz noch grossen Schönheit eines Laokoon, dessen

menschliches Leiden uns deutlich aus seinen Zügen spricht, auch wenn wir nicht wissen, dass es der von den Göttern Gestrafte ist. Ebenso werden wir in Rafael's Madonnen nur die in hoher Schönheit strahlende Mutter, mit einem lieblichen Kinde erkennen und würden uns daran erfreuen, selbst wenn wir dem Christenthum fremd an diese Gebilde heranträten. Jetzt freilich sind wir so sehr mit dem Christenthum verwachsen, dass die Gedanken an die Mutter Gottes, an den gekreuzigten Heiland in uns leben, so dass uns die Madonna nicht blos als eine Mutter, Christus am Kreuz nicht blos als der gemarterte Mensch erscheint. Bewusstsein und Erinnerung sagen uns, dass wir in diesen Gestalten Abbilder einer höheren Welt erblicken. Also ist es wieder nicht das Bild allein, aus welchem wir die letzte Erklärung schöpfen, sondern es kommt etwas Anderes, schon Gewusstes hinzu, welches wir einst auch durch das Wort in uns aufgenommen.

Der Musik ist es nicht gegeben in dieser Weise mit den andern Künsten vereint zu sein, daher steht sie isolirt zwischen den andern Schwestern, denn kein Bild, keine Erzählung ist im Stande die Musik im eigentlichen Sinne zu erläutern, und selbst das Wort, ob es gleich oft mit ihr in die engste Verbindung tritt, indem es in singbare Töne gesetzt wird, klärt uns nicht auf über die Bedeutung der Töne selbst; sich der Musik vereinend, sich ihr verschmelzend — kann es sie dennoch nicht erläutern. Wird hierdurch nun bestätigt, dass die Musik unklar, nicht zu entziffern sei? Ich meine, das Gegentheil geht eher hieraus hervor, denn wenn sie nicht durch vermittelndes Wort uns zum Verständniss gebracht werden kann, so weicht sie darin freilich von Allem, was wir verständlich zu nennen gewohnt sind, ab, doch meine ich, ist sie es eben deshalb in weit höherem Sinne: Sie ist nicht durch das Wort zu erläutern, weil sie des Wortes nicht bedarf; in und durch sich selbst tritt sie unmittelbar an den Menschen heran. Trauer, Wonne, Wehmuth, Freude und Jubel werden deutlicher in der Musik als in irgend einer anderen Kunst wiedergegeben; subjectiv Empfundenes unmittelbar darzustellen, es zu wesenhaften, wunderbaren und bleibenden Formen zu gestalten: das ist ihre Weise. Die Musik lässt sich nur durch sich selbst, durch ein Eindringen in ihr innerstes Wesen verstehen; ist es uns versagt, also einzudringen, so wird sie ewig unverstanden an uns vorüber rauschen; nur mache man ihr keinen Vorwurf aus dem, dessen Schuld an uns liegt! Die Musik redet in andern Zungen als die Sprachen, in manchen Dingen mag die Sprache ihr an grösserer Bestimmtheit voraus sein, in subjectiv allgemeiner Verständlichkeit ist sie es nicht, denn selbst fremde Nationen, die unsere Rede nicht verstehen, werden unsere Klaglieder oder Jubelhymnen als solche erkennen.

So hat nun jede Kunst ihr eigenthümliches Leben, alle aber dienen sie den Menschen zu erfreuen, zu erheben und ihm den Abglanz jener Welt zurückzugeben, welche die wahre Heimath aller Schönheit ist.·

Recensionen.

Schriften über Musik.

Alexandre Christianowitsch, *Esquisse historique de la Musique Arabe aux temps anciens, avec dessins d'instruments et quarante mélodiees notées et harmonisées.* Köln, DuMont-Schauberg 1863.

h. In der vorliegenden, wahrhaft prachtvoll ausgestatteten Broschüre (sie enthält ohne die Musikbeilagen nur 32 Seiten) giebt uns der vielgereiste Verfasser eine Skizze der Entwicklung der arabischen Musik, und manche darauf bezügliche Schilderung und Anekdote. Die Musik der Araber, dieses hochbegabten, interessanten Volkes, war schon oft der Gegenstand liebevoller Forschung. Die gründlichen und eingehenden Belehrungen Kiesewetter's und Villoteaux' sind bekannt, das berühmte Werk des Letztern hat auch Herrn Christianowitsch vorgelegen, welcher bekennt, dass es schwer sei, demselben (bezüglich des arabischen Musiksystems) noch irgend etwas hinzuzufügen. Ambros, der im ersten Theil seiner »Geschichte der Musik« den Arabern ein interessantes Capitel widmet, erblickt in ihnen mit Recht die eigentlichen Repräsentanten der orientalisch-asiatischen oder »muhammedanischen« Musik, dem Gegenpol der abendländisch-europäischen, christlichen. Gleich dem Islam selbst beherrscht diese Musikweise Arabien, Aegypten, Nordafrika, Persien, die anatolischen Lande und die europäische Türkei: ihr geographischer Verbreitungskreis ist also grösser als jener der europäischen Musik. — Auf das eigentliche System der arabischen Musik (Tonarten, Tonleiter etc.) kommt der Verfasser der vorliegenden Schrift nicht zu sprechen. Er will, dem Vorwort zufolge, hauptsächlich durch Auszüge aus dem berühmten Romancero des arabischen Volkes, dem »*Kitab-el-Aghani*«, an die glänzende Rolle erinnern, welche die arabische Musik einst gespielt. Vor zwei Jahren in Algier angekommen, verwendete der Verfasser allen Eifer, den besten Traditionen der alten arabischen Musik nachzugehen. Interessante Beobachtungen machte er in den »arabischen *cafés chantants*«, wo Araber und Mauren zusammenkommen und ihren Kaffee schlürfen, während 2 bis 3 Juden arabische Nationallieder spielen und singen. Missmuthig über diese aus lauter Trillern und Gurgeleien bestehende Musik, in welcher Christianowitsch unmöglich die Reste der ächten arabischen Weisen erkennen wollte, wandte er sich an den alten Amed-ben-Hadji-Brahim, einen in hohem Ansehen stehenden arabischen Musiker. Aus dem Munde dieses Meisters vernahm der Verfasser die 40 arabischen Melodien, die er in der Beilage sowohl einfach (ohne Begleitung), als mit hinzugefügter Harmonisirung uns mittheilt. Die Schwierigkeit, diese mit Verzierungen überladenen und ganz eigenthümlich vorgetragenen Melodien in Noten zu bringen, war sehr gross. Den gegenwärtigen Zustand der arabischen Musik findet der Verfasser kläglich; die Ursache dieses »unglaublichen Verfalls« sucht er in dem »Gesetz«, welches dies Volk regiert. Muhammed habe zwar, nach Versicherung der Priester (Marabouts) die Musik nicht verboten, aber der Geist seines Gesetzes, welches nur die kriegerischen Eigenschaften des Volks zu heben sucht, Künste und Wissenschaften hingegen gänzlich missachtet, mache bei den Bekennern des Islam eine fortschreitende Pflege der Tonkunst fast unmöglich. Was uns der Verfasser über die Herrlichkeit der ehemaligen Musik in Arabien erzählt, entnimmt er einem wenig bekannten, aber sehr berühmten Manuscript, genannt »*Kitab-el-Aghani*«, worin sich die Biographien der grossen Dichter, Musiker und Gelehrten der Araber bis ins hohe Alterthum hinauf vorfinden. Diese Erzählungen aus dem Leben berühmter Poeten und Musiker bieten viel Interessantes, wenngleich mehr in poetischer und culturhistorischer Hinsicht, als in eigentlich musikalischer. Dreizehn Abbildungen der gebräuchlichsten arabischen Instrumente sind eine willkommene Beilage dieser Monographie. In der That sind die Araber für die Geschichte der Musik am wichtigsten durch ihre Instrumente. Die Lauten, Mandolinen, Guitarren, ferner unsere Oboen, unsere

Trommeln und Pauken sind direct arabischer Herkunft. Unsere Geigeninstrumente sind zwar nicht, wie manchmal angenommen wird, erst durch das arabische Rebec zur Zeit der Kreuzzüge in Europa bekannt geworden, aber die Aufnahme des Rebec bei den Troubadours hat zur Verbreitung dieser Instrumentengattung sehr viel beigetragen. Die Laute hingegen ist erst durch die Kreuzzüge nach Europa gekommen, der Name selbst (l'eud, d. i. Holz) verräth ihren arabischen Ursprung. Christianowitsch erzählt uns folgende arabische Legende über die Entstehung der Laute, welche in die ältesten Zeiten des Menschengeschlechts versetzt wird. Lamek, der Enkel Ennoch's, hatte einen Sohn, den er zärtlich liebte. Als dieser starb, wollte der untröstliche Vater dessen sterbliche Reste stets vor Augen haben und hing sie an einen Baum. Die Verwesung hatte davon bald nichts weiter übrig gelassen, als die Schenkel (Hüfte? D. Red.), Beine und Füsse mit den Zehen. Lamek formte aus Holzstücken diese theuren Ueberbleibsel nach und erhielt so — die Laute. Der Kasten des Instruments stellte den Schenkel vor, der Hals das Bein, das Ende des Lautenhalses den Fuss mit den Schraubenschlüsseln als Zehen. Dies Gestell bezog er nun mit Saiten, welche die Sehnen vorstellen sollten. Die Legende hat etwas so Grässliches, dass, wenn die Lauten noch im Gebrauch wären, wir sie kaum erzählt hätten.

Nachträge und Berichtigungen zu v. Köchel's Verzeichniss der Werke Mozart's.

Die im Verzeichnisse ausgesprochene Erwartung, das Erscheinen dieser Schrift werde manches Verborgene und Verschollene ans Tageslicht bringen, ging seither nur sehr spärlich in Erfüllung. Besonders waren es die Compositionen von Paris aus dem Jahr 1778, welche Anhang Nr. 1, 3, 8, 9, 10 bemerkt sind — eine Symphonie für le Gros componirt, die Musik zu dem Ballet des berühmten J. G. Noverre »*Les petits riens*«, eine Symphonie concertante für Flöte, Oboe, Waldhorn, Fagott — eine Scene für den Sänger Tenduni — acht Stücke zu Holzbauer's Miserere, ebenfalls auf Betreiben le Gros' componirt — alle diese bisher spurlos verschwundenen Werke entzogen sich hartnäckig allen angestellten Nachforschungen. Es schien daher gerathen, eine eigene Entdeckungsreise nach Paris zu unternehmen, welche sich später bis London und an den Rhein ausdehnte. Dort fand ich zwar manches, was ich nicht suchte, aber was ich suchte, fand ich wieder nicht. In Paris wurden eine bedeutende Zahl musikalischer Notabilitäten angegangen, alle zugänglichen Sammlungen bis auf jene der Amateurs und die Boutiquen der Antiquare und Autographenhändler herab wurden durchstöbert — mein vortrefflicher Freund, Dr. Wilh. Ritter v. Schwarz, für dessen wahrhaft beispiellose Bemühungen ich nicht hinanreichende Worte des Dankes finde, liess mich nicht zu Athem kommen, bis das letzte Fädchen abgesponnen war — und doch wollte sich trotz aller dieser Anstrengungen nicht der Schatten einer Spur jener verschollenen Compositionen zeigen. Es wurde auf die Verheerungen durch die wiederholten Revolutionen der Nation wie des Geschmackes hingewiesen und schliesslich der Brand des grossen Opernhauses erwähnt, der wahrscheinlich, wie viele andere grosse Feuersbrünste, manches verzehrt haben musste, was er wirklich nicht verzehrt hatte. Genug, ich fand nicht, was ich suchte; den einzigen Hoffnungsschimmer nahm ich mit mir, dass vielleicht einige der ausgezeichneten Männer, die auf diese Angelegenheit aufmerksam gemacht wurden, im günstigen Falle sich derselben erinnern werden. — Was ich im Gegentheile fand, ohne es geradezu zu suchen, war eine nicht unbedeutende Zahl von mir früher unbekannten Autographen Mozart's, deren genaue Besichtigung mir in Paris, wie in London und am Rhein mit dankenswerther Bereitwilligkeit gestattet wurde. Da es mir kaum möglich ist, alle Namen der Gönner und Beförderer meiner Forschungen aufzuzählen, so mögen auch die Nichtgenannten meiner gleichen Erkenntlichkeit versichert sein. Ausser den beiden Hauptmotoren bei meinen Untersuchungen, dem bereits genannten Hrn. Dr. Wilhelm Ritter v. Schwarz in Paris, und dem Hrn. Prof. Ernst Pauer in London, dem Virtuosen am Clavier wie in edler Gastfreundschaft, habe ich für ihre Zuvorkommenheit verbindlichst zu danken in Paris den Herren: Villot, Anders, H. Berlioz, A. Farrenc, Lavinée, Dr. Kolb, St. Heller, E. Sauzay, Baron Ernouf, Damcke, P. Boisard, Dubrunfaut, P. Richard an der Bibl. imp., Le Roy am *Conservatoire de mus.* und in der Bibl. zu Versailles, Graf Walsh, Trag, Boilly, Laurence, Boutron-Chalard u. A., in London den Herren: Ritter von Schäffer, Ferd. Pohl, J. G. Pfister, Campbell Clarke, Augener, J. Ella, Jos. Street, Lonsdale, H. F. Chorley, C. W. C. Plowden, Otto Goldschmidt, W. S. B. Woolhouse, Hamilton, Carpenter, endlich Herrn N. Simrock in Bonn und Mad. Viardot-Garcia in Baden-Baden.

Meine beiden Freunde, Leop. von Sonnleithner und Ferd. Pohl, werden mir gestatten, dass ich ihre Bemerkungen (in den Wiener Recensionen und in dieser Mus.-Zeitung) benutze und mit meinen eigenen verschmelze.

Nicht unerwähnt kann ich ein recht hübsches Oelbild lassen, das den achtjährigen Mozart am Clavier in einer Abendgesellschaft bei dem Prinzen Conty darstellt und von M. B. Ollivier, wie es scheint zur Zeit, gemalt ist. Es befindet sich in Versailles Tabl. Nr. 3824 und hat die Ueberschrift: »*Le thé à l'anglaise dans le salon de quatre glaces au temple avec toute la cour du Prince de Conty* 1766.« Der kleine Mozart ist darauf ohne Begleitung des Vaters und der Schwester abgebildet, wie dies in dem schönen und selten gewordenen Kupferstich von De la Fosse nach L. C. de Carmontelle vom Jahre 1764 der Fall ist.

Möchten doch die hier folgenden Nachträge Anlass geben zu Mittheilungen, wodurch die Lücken des Verzeichnisses im Interesse der Sache sich vermindern, wenn auch nicht zu erwarten steht, dass sie sämmtlich jemals werden ausgefüllt werden.

Chronologisches Verzeichniss.

(Die Nummern mit fetter Schrift beziehen sich auf dieses Verzeichniss.)

6. 7. 2 Sonaten für Clavier und Violine. Mozart's erstes gedrucktes Werk. Ausgaben: Die Original-Ausgabe: Paris, Mme. Vendôme, mit der Dedikation. Exemplare davon im Mozarteum zu Salzburg, im *Conservatoire de musique* in Paris, im *British Museum* in London.

8. 9. 2 Sonaten für Clavier und Violine der Gräfin Tessé gewidmet. Ausgaben: Original-Ausgabe: Paris, Mme. Vendôme. Exemplare im Mozarteum zu Salzburg und im *British Museum* in London.

10—15. 6 Sonaten für Clavier und Violine, der Königin Karoline von England gewidmet. Ausgaben: *London, sold by the Author*, findet sich im Mozarteum in Salzburg, im *Conservatoire de musique* in Paris und im *British Museum* in London.

20. Madrigal für Sopran, Alt, Tenor, Bass »*God is our refuge*«. Autograph: Im *British Museum* zu London (1864, K.). Ueberschrift: »*Chorus by Mr. Wolfgang Mozart* 1765«. Ein Blatt mit einer beschriebenen Seite, Querformat 12zeilig. Ausgaben: Allg. Mus.-
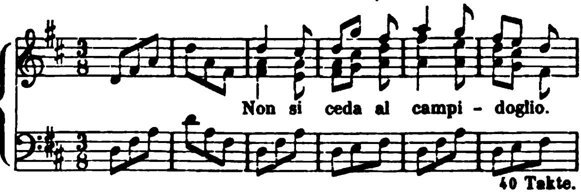
Zeitung, Jahrgang 1863 Nr. 51. Auf dem Rande des Autographs findet sich folgende Bemerkung: »*The above extremely curious and interesting Composition is in Mozart's own handwriting. The circumstance of his having written it for the express purpose of presenting it to the British Museum at the time that he visited England, when he was about 7 years old, is recorded in his Life by Nissen p. 79.*

51. *La finta semplice. Opera buffa.* Nach einem Programme (1769, gedruckt in der Hofbuchdruckerei in Salzburg), im Besitz von Mr. Richard in Paris, wurde dieses »*dramma giocoso per musica*« auf Befehl des Erzbischofs Sigmund von Schrattenbach 1769 im Hoftheater zu Salzburg gegeben. Dabei sangen Sgr. Josef Meisner (Fracasso), Sgra. Maria Magd. Haydn (Rosina), M. Anna Braunhofer (Giacinta), Sgra. M. Anna Fösömair (Ninetta), Sgr. Franc. Ant. Spitzeder (Polidoro), Sgr. Jos. Hornung (Cassandro), Sgr. Fel. Winter (Simon). Vgl. die Sänger in dem Singspiel **35.** — Am Schluss des Personenverzeichnisses steht: »*La Musica è del Sgr. Wolfgango Mozart in Età di anni dodici*«.

82. Arie für Sopran »*Se ardire è esperanza*«. 172 Takte. Autograph: Im Besitz von Mr. Dubrunfaut in Paris (1864, April K.). Ueberschrift: »*di Amadeo Wolfgango Mozart nel mese d'aprile anno 1770 à Roma*«. 10 Blätter mit 17 beschriebenen Seiten, Querformat, 10-zeilig.

86. Antiphone: *Quaerite primum regnum Dei.* F. J. Fétis führt in der II. Auflage seiner *Biogr. universelle des musiciens* T. VI 227 ff. eine von der bekannten verschiedene Bearbeitung des Antiphons an, die wirklich von Mozart herrühren und mit seinem Namen versehen in einem Miscellaneenbuche im Archive der *accademia filarmonica* zu Bologna sich befinden soll, zugleich mit jener früher bekannten, über welche Mozart das *diploma magistrale* erhalten hat; diese letzte sei aber eine Arbeit P. Martini's und von Mozart nur abgeschrieben worden. Diese Daten rühren von Gaetano Gaspari, Capellmeister am Dome zu Bologna, her, der in seinem Discorso »*La Musica in Bologna*« nur ganz dunkel sich dahin ausspricht, P. Martini sei Mozart bei Erlangung des *diploma magistrale* behilflich gewesen, während er in zwei Privatbriefen die oben erwähnte Meinung aufstellt. Directe Beweise dafür kann Gaspari nicht aufführen, ja sogar nicht einmal wahrscheinlich machen, wie es möglich gewesen sei, die ganze Körperschaft der *società filarmonica* selbst unter der angenommenen Voraussetzung irre zu führen, abgesehen davon, dass der deutsche Meister Leopold Mozart und sein Sohn Wolfgang zu einem solchen »*inganno innocente*« (wie Gaspari euphemistisch diesen groben Betrug nennt) gewiss nicht die Hand geboten hätten.

87. *Mitridate, Rè di Ponto.* Oper. Wie Leop. von Sonnleithner bereits in der Caecilia XXIII. 92. dem Textbuche zufolge richtig bemerkte, dass die Oper nicht mit der Arie 22 »*Gia dagli occhi il velo è tolto*« abschliesse, wie dies in der einzigen damals bekannten unvollständigen Partitur im *Conservatoire de musique* in Paris der Fall ist, sondern mit einem Quintett »*Non si ceda al campidoglio*«, so fand es sich auch bestätigt, als ich die Abschrift im *British Museum* in London in dieser Richtung nachsah. Diese schön geschriebene Partitur wurde dem genannten Museum von Mr. Domenico Dragonetti vermacht, der als geschickter Contrabassist in London längere Zeit lebte. Das kleine Finale, mit dem die Oper abschliesst, ist »Coro« überschrieben, dreistimmig für zwei Soprane und Alt mit Begleitung des Streichquartetts und von zwei Hörnern einfach und knapp gehalten. Eine Abschrift zu nehmen wurde bereitwillig gestattet.



111. *Ascanio in Alba.* Theatralische Serenade. Eine Abschrift der Partitur ist im *British Museum* zu London.

135. *Lucio Silla.* Oper. Abschriften: In der kais. Bibliothek und in jener des *Conservatoire de musique* zu Paris, ferner im *British Museum* zu London.

162. Symphonie. Comp. »1772 zu Salzburg« Autogr. — Leop. v. Sonnleithner.

181. Symphonie. Comp. »Im Mai 1773« Autogr. — Leop. v. Sonnleithner.

182. Symphonie. Comp. »1773« Autogr. — Leop. v. Sonnleithner.

183. Symphonie. Comp. »1773« Autogr. — Leop. v. Sonnleithner.

184. Symphonie. Comp. »1773« Autogr. — Leop. v. Sonnleithner.

185. Serenade. Comp. »1775, August« Autogr. — Leop. v. Sonnleithner.

189. Marsch. Comp. »1772« Autogr. — Leop. v. Sonnleithner.

190. *Concertone* für zwei Solo-Violinen. Comp. »1773, 3. Mai« Autogr. — Leop. v. Sonnleithner.

192. Messe. Autograph. Von den Erben der Frau von Baroni durch die k. k. Hofbibliothek in Wien acquirirt (1864, K.). Ausgaben: Partitur: Wien, Hoffmeister u. Comp. — Leipzig, Peters.

196. *La finta giardiniera.* Oper. Abschrift: In der k. k. Hofbibliothek zu Wien.

199. Symphonie. Comp. »1774, April« Autogr. — Leop. v. Sonnleithner.

200. Symphonie. Comp. »1774, November« Autogr. — Leop. v. Sonnleithner.

201. Symphonie. Comp. »1774« Autogr. — Leop. v. Sonnleithner.

202. Symphonie. Comp. »1774, 5. Mai« Autogr. — Leop. v. Sonnleithner.

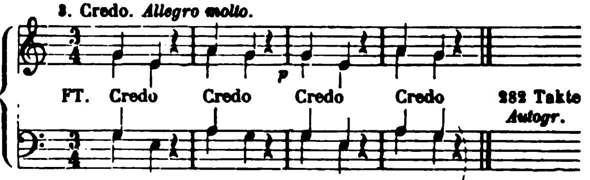
203. Serenade. Comp. »1774« Autogr. — L. v. Sonnleithner.

204. Serenade. Comp. »1772« Autogr. — L. v. Sonnleithner.

236. *Andantino* für Clavier. Ausgaben: *London, Cock's musical Miscellany. Enlarged series Nr. 3.* »*An unpublished Theme of Mozart. Contributed by Charles Czerny of Vienna.*«

250. Serenade. Comp. »1776« Autogr. — L. v. Sonnleithner.

257. Messe. Die Anfangstakte des unverstümmelten *Credo* lauten:



275. Messe. Ausgaben: Partitur: Leipzig, F. Peters. *Missa* in B (zugleich Stimmen) zu streichen. Das Autograph befand sich bis 1804 im Besitz von Jos. Schellhammer in Gratz, dann ging es verloren. (Briefl. Mittheil.)

291. Fuge. Autograph: Im Besitz von Mr. J. Ella in London (1864, April K.), 2 Blätter mit 3 beschriebenen Seiten, Querformat 10zeilig. Unvollendet, 45 Takte. Vom 46. Takte vollendet von Sechter. Im Autograph sind keine Fagotte angemerkt; auch hat dasselbe kein einleitendes *Adagio*, wie das Wiener Arrangement. Völlig ausgesetzt ist nur das Saitenquartett, die übrigen Instrumente nur genannt.

295. Arie: »*Se al labbro mio non credi*«. Autograph: Im Besitz von Mr. Villot in Paris (1864, April K.). Das Autograph ist wegen der Abänderungen, welche Mozart Raff zu Gefallen machte, mehrfach zerschnitten und überklebt, so dass schliesslich nur 231 Takte undurchstrichen blieben.

298. Quartett für Flöte und Saiteninstrumente. Das Autograph hat 6 Blätter mit 11 beschriebenen Seiten (foliirt). Das Rondo hat dort die Aufschrift: »*Allegretto grazioso, ma non troppo presto, però non troppo adagio, così-così-con molto garbo ed Espressione.*«

301. Sonate für Clavier und Violine. Autograph: Im Besitz von Baron Ernouf in Paris (1864, K.). Ueberschrift: »Sonata I.« 4 Blätter mit 7 beschriebenen Seiten, grosses Querformat, 12zeilig. Dieses Autograph ist mit jenen der Sonaten **302—306** zusammengebunden und sämmtlich im Besitz des Baron Ernouf, dessen Vater, General Baron Ernouf, dieselben von der Witwe des ersten Herausgebers dieser 6 Sonaten, Mr. Sieber in Paris, erhielt.

302. Sonate für Clavier und Violine. Autograph: Vergl. **301.** Ueberschrift: »Sonata II.« 4 Blätter mit 6 beschriebenen Seiten, grosses Querformat, 12zeilig (1864, K.).

303. Sonate für Clavier und Violine. Autograph: Vergl. **301.** Ueberschrift: »Sonata III.« 4 Blätter mit 7 beschriebenen Seiten, grosses Querformat, 12zeilig (1864, K.).
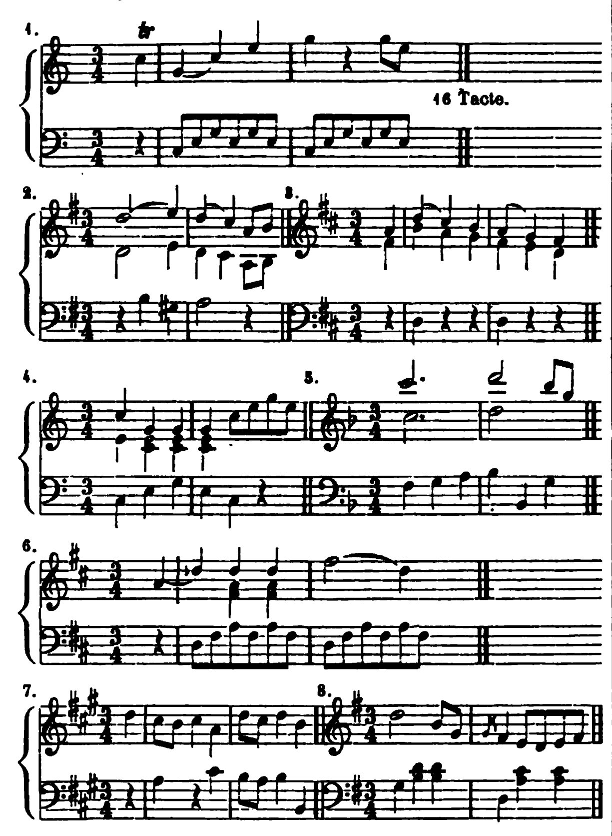
304. Sonate für Clavier und Violine. Autograph: Vergl. **301.** Ueberschrift: »Sonata IV à Paris.« 4 Blätter mit 8 beschriebenen Seiten, grosses Querformat, 12zeilig (1864, K.). Aus Mozart's Briefen war bekannt, dass die Sonaten **301—306** theils in Mannheim, theils in Paris componirt wurden; nur bei der Sonate **304** ist der Compositionsort Paris angemerkt.

305. Sonate für Clavier und Violine. Autograph: Vergl. **301.** Ueberschrift: »Sonata V.« 6 Blätter mit 7 beschriebenen Seiten, grosses Querformat, 12zeilig (1864, K.). Von Seite 8 bis 10 ist der erste Theil des *Allegro* der Sonata VI geschrieben und durchstrichen, wahrscheinlich, weil Mozart zu spät gewahrte, dass Seite 10 bereits zum Theil beschrieben war.

306. Sonate für Clavier und Violine. Autograph. Vergl. **301.** Ueberschrift: »Sonata VI.« 8 Blätter Hochformat, 14zeilig und

4 Blätter Querformat, 12zeilig, sämmtlich beschrieben und von Mozart paginirt (1864, K.). Seite 11—16, soweit das Hochformat reicht, ist das letzte Stück, als »*Andante grazioso e con moto*« bezeichnet, angefangen und später durchstrichen, hierauf im Querformat als »*Allegretto*« von Neuem geschrieben und zu Ende gebracht.

315a. 8 Minuette mit Trio für Clavier. Comp. *1778. Nach dem Charakter der Handschrift



Autograph: Im Besitze von Mr. Eug. Sauzay in Paris (1864, April K.). 2 Blätter mit drei beschriebenen Seiten, Querformat, 10zeilig. Ausgaben: Keine.

Anmerkung. Diese 8 Tänze waren bis nun völlig unbekannt. Sie sind im Autograph ohne Aufschrift, ihrer Bewegung nach Minuette mit Trio, mit Ausnahme von Nr. 8, welcher kein Trio, eine abweichende Bewegung und 18 Takte hat. — Aus der Behandlung des Basses und dem Umstande, dass Mozart bisweilen aus seinen Tanzcompositionen für Orchester einen Clavierauszug machte, hat man Grund zu glauben, dass auch diese 8 Tänze ursprünglich für Orchester componirt waren.

329. Sonate für Orgel und Orchester. Autograph: Im Besitze von Mr. Villot in Paris (1864, Mai K.). Ueberschrift: »Sonata«. Ausgaben: Keine.

330. Sonate für Clavier. In einem Briefe an seinen Vater vom 9. Juni 1784 erwähnt Mozart, dass er die 3 Sonaten auf Clavier allein, so er einmal seiner Schwester geschickt habe, die erste ex C (**330**), die andere ex A (**331**) und die dritte ex F (**332**) dem Artaria zum Stechen gegeben habe.

332. Sonate für Clavier. Autograph: Im Besitze von J. B. Streicher in Wien (1864, April K.) Der Schluss des ersten Stücks fehlt im Autograph. Der Part für die rechte Hand ist im Sopranschlüssel geschrieben.

349. Lied mit Clavierbegleitung. Die Zufriedenheit. Text von Miller.

358. Sonate für Clavier zu vier Händen. Autograph: Im *British Museum* zu London (1864, April K.). 8 Blätter mit 14 beschriebenen Seiten, Querformat, 10zeilig. Ungeachtet das Autograph in Stimmen geschrieben ist, so ist dasselbe doch augenscheinlich keine Abschrift nach einer Partitur, sondern ursprünglich in Stimmen notirt. Das Autograph enthält auch eine Beglaubigung der Handschrift und Composition ihres Bruders von Marianne Freifrau von Berchtold zu Sonnenburg. 1848 wurde es von V. Novello an das *British Museum* geschenkt.

370. Quartett für Oboe und Streichinstrumente. Autograph: Im Besitz von Otto Goldschmidt in London (1864, Apr. K.).

376. Sonate für Clavier und Violine. Autograph: Im Besitz von J. B. Streicher in Wien (1864, April K.). Nach der Originalausgabe der VI Sonaten für Clavier **296. 376—380** bei Artaria in Wien sind dieselben dem Fräulein Josefa Auernhammer gewidmet.

379. Sonate für Clavier und Violine. Autograph: Im Besitz von Mr. Augener in London (1864, April K.). Ueberschrift: »Sonata«. 5 Blätter mit 9 beschriebenen Seiten, Querformat, 12zeilig. Die Variation 5 des *Andantino* ist im Autograph in erster Auffassung unvollendet geblieben und durchstrichen.

380. Sonate für Clavier und Violine. Autograph: Im Besitz von W. S. B. Woolhouse in London (1864, April K.). Ueberschrift: »Sonata I.« 8 Blätter mit 14 beschriebenen Seiten, Querformat, 12zeilig.

381. Sonate für Clavier zu 4 Händen. Nach der kaum verständlichen Aufschrift eines Facsimile des Schlusses des *Andante* und Anfangs des *Allegro*, wurde ein Theil oder das ganze Autograph von Mozart's Schwester (Baronin Sonnenburg) 1804 an Baron Tremont geschenkt (*»Fragment d'une Sonate à quatre mains en Ré majeur, manuscrite et (?) de la Copie (?) de W. A. Mozart, qui (?) a été donnée par sa soeur la Baronne de Sonnenburg, revêtue (!) de l'empreinte de Son Cachet à Monsieur le Baron de Tremont à St. Gilgen, le 7 Fevrier 1804«*).

387. Quartett für Streichinstrumente. Autograph: Im Besitz von Mr. C. W. C. Plowden in London (1864, April K.). Ueberschrift: »*Quartetto di Wolfgango Amadeo Mozart mp. li 31 di decembre 1782 in Vienna.*« 12 Blätter mit 28 beschriebenen Seiten, Querformat, 12zeilig. Mr. C. W. C. Plowden ist der beneidenswerthe Besitzer der Autographe nicht nur der sechs Jos. Haydn gewidmeten Quartette (**387. 421. 428. 458. 464. 465.**), sondern auch jener drei, welche dem Könige von Preussen dedicirt sind (**575. 589. 590.**), so wie des vereinzelt gebliebenen Quartetts **499** aus jener Periode; also aller zehn Perlen der Quartette Mozart's.

402. Sonate für Clavier und Violine. Autograph: Ein von Ch. Laffillé publicirtes Facsimile der ersten Seite des *Andante* (34 Takte) hat die Ueberschrift: »*Ce manuscript est tiré de la bibliothèque de Mr. Zimmermann*«. Die von Mozart herrührende Ueberschrift: »Sonata IIda« ist dick durchstrichen.

421. Quartett für Streichinstrumente. Autograph: Im Besitz von Mr. C. W. C. Plowden in London (1864, April K.). Ueberschrift: »Quartetto II.« 9 Blätter mit 17 beschriebenen Seiten, Querformat, 12zeilig.

428. Quartett für Streichinstrumente. Autograph: Im Besitz von Mr. C. W. C. Plowden in London (1864, April K.). Ueberschrift. »Quartetto IV.« 11 Blätter mit 20 beschriebenen Seiten, Querformat, 12zeilig.

436. Terzett: »*Ecco, quel fiero istante*«. Text von Metastasio.

437. Terzett: »*Mi lagnerò tacendo*«. Text von Metastasio.

458. Quartett für Streichinstrumente. Autograph: Im Besitz von Mr. C. W. C. Plowden in London (1864, April K.). Ueberschrift: »Quartetto III.« 11 Blätter mit 20 beschriebenen Seiten, Querformat, 12zeilig. — Das C *Allegro assai* (4) ist zuerst ₵ *Prestissimo* begonnen und dann durchstrichen.

464. Quartett für Streichinstrumente. Autograph: Im Besitz von Mr. C. W. C. Plowden in London (1864, April K.). Ueberschrift: »Quartetto V.« 12 Blätter mit 28 beschriebenen Seiten, Querformat, 12zeilig.

465. Quartett für Streichinstrumente. Autograph: Im Besitz von Mr. C. W. C. Plowden in London (1864, April K.). Ueberschrift: »Quartetto VI.« 12 Blätter mit 22 beschriebenen Seiten, Querformat, 12zeilig.

491. Concert für Clavier. Autograph: Im Besitz von Otto Goldschmidt in London (1864, Mai K.). 37 Blätter mit 71 beschriebenen Seiten, Querformat, 12zeilig.

492. *Le Nozze di Figaro.* Oper. Autograph: Im Besitze von N. Simrock in Bonn, der es von Volkmar Schurig an sich brachte (1864, Mai K.). Das Autograph ist in 2 Papierbänden gebunden. Die Ueberschrift auf dem Papierumschlage des I. Bandes, welcher die Akte I und II enthält, ist von fremder Hand; die Ueberschrift Mozart's auf dem II. Bande lautet: »Figaro's Hochzeit dritter und vierter Act von Mozart.« Der I. Band enthält auf 164 Blättern 322 beschriebene Seiten; der II. Band auf 139 Blättern 265 beschriebene Seiten Querformat, 10- und 12zeilig. — Die trockenen Recitative sind an Ort und Stelle eingeschaltet. Die Partitur der Blasinstrumente zu mehreren Nummern ist am Schlusse auf 13 Blättern besonders geschrieben angehängt. — Das Recitativ zu Arie 27 (Figaro: »*Tutto è disposto*«) ist auf 2 Blättern von fremder Hand geschrieben. (Das Autograph davon besitzt C. A. André.) — Ebenso hat eine fremde Hand der ganzen Oper

einen deutschen Text beigefügt. — Die Ouvertüre hat die Ueberschrift: »*Sinfonia*« und das Tempo »*Presto*« (nicht *Allegro assai* einiger gedruckter Ausgaben).

494. Kleines Rondo für Clavier. Autograph: Im Besitz des königl. Concertmeisters J. Joachim in Hannover (1864, Mai K.). Ueberschrift: »Andante«. 2 Blätter mit 8 beschriebenen Seiten, Querformat, 12zeilig. — Die Oberstimme ist im Sopranschlüssel geschrieben.

497. Sonate für Clavier zu 4 Händen. Autograph: Im Besitz von Mr. Jos. Street in London (1864, April K.). 14 Blätter mit 28 beschriebenen Seiten, Querformat, 12zeilig. — Das Autograph hat stark, wahrscheinlich durch Feuchtigkeit, gelitten.

499. Quartett für Streichinstrumente. Autograph: Im Besitz von Mr. C. W. C. Plowden in London (1864, April K.). Ueberschrift: »Quartetto«. 14 Blätter mit 25 beschriebenen Seiten, Querformat, 12zeilig.

501. Andante mit Variationen für Clavier zu 4 Händen. Autograph: Im Besitz von Mr. H. F. Chorley in London (1864, April K.). Ueberschrift: »*Andante di W. A. Mozart mp.*« 4 Blätter mit 7 beschriebenen Seiten, Querformat, 12zeilig.

512. Arie: »*Alcandro lo confesso*«. Text von Metastasio, Olimpiade III. 6. — Vergl. **294.**

515. Quintett für Streichinstrumente. Autograph: Im Besitz von J. B. Streicher in Wien (1864, April K.). 24 Blätter mit 47 beschriebenen Seiten, Querformat, 12zeilig.

520. Lied mit Clavierbegleitung. Autograph: Im Besitz von Mr. Gillot in Paris (1857, J. Charavay).

521. Sonate für Clavier zu 4 Händen. Autograph: Im Besitz von Mr. Jos. Street in London (1864, April K.). Ueberschrift: »W. A. Mozart, den 29 May 1787, Landstrasse.« 12 Blätter mit 20 beschriebenen Seiten, Querformat, 12zeilig. Mozart hatte das *Andante* angefangen:



nach einigen Takten abgebrochen und auf einer neuen Seite mit verändertem Thema wiederbegonnen und vollendet.

527. *Don Giovanni.* Oper. Autograph: Das später componirte Duett »*Per queste tue manine*« liegt dem Autograph der ganzen Oper nicht bei (1864, Mai K.).

532. Terzett: »*Grazie agl' inganni tuoi*«, Text von Metastasio. Autograph: Der Partitur-Entwurf in der k. k. Hofbibliothek zu Wien. 1 Blatt mit 2 beschriebenen Seiten, Querformat, unvollendet, ohne Text.

549. *Canzonette:* »*Più non si trovano*«, Text von Metastasio.

575. Quartett für Streichinstrumente. Autograph: Im Besitze von Mr. C. W. C. Plowden in London (1864, April K.). Ueberschrift: »*Quartetto di Wolfgango Amadeo Mozart mp.*« 14 Blätter mit 28 beschriebenen Seiten, Querformat. Mit **589** und **590** zusammengebunden. — Das erstnotirte Thema *(Rondeau)* ist durchstrichen und dafür das *Allegretto* (4) ausgeführt.

577. *Rondo:* »*Al desio di chi t'adora*«. Autograph: Liegt der autographen Partitur des Figaro nicht bei.

589. Quartett für Streichinstrumente. Autograph: Im Besitz von Mr. C. W. C. Plowden in London (1864, April K.). 12 Blätter mit 24 beschriebenen Seiten, Querformat, 10- und 12zeilig. — Von dem *Rondo* ist im Autograph der erste Entwurf des Hauptmotivs durchstrichen.

590. Quartett für Streichinstrumente. Autograph: Im Besitz von Mr. C. W. C. Plowden in London (1864, April K.). Ueberschrift: »Quartetto«. 14 Blätter mit 26 beschriebenen Seiten, Querformat, 12zeilig.

620. Die Zauberflöte. Oper. Autograph: In der königlichen Bibliothek zu Berlin (1863, Septbr. Espagne).

Anhang.

56. Concert für Clavier und Violine. Angefangen. Autograph: Im Besitz von Mr. Dubrunfaut in Paris (1864, April K.). Ueberschrift: »*Concerto per il Cembalo e Violino di Wolfgango Amadeo Mozart mp. Mannheim li di* 1778.« 8 Blätter mit 15 beschriebenen Seiten, Querformat, 14zeilig. Die offengelassene Lücke im Datum des Autographs lässt schliessen, dass es Mozart bei dieser grosser angelegten Composition nicht auf einen blossen Entwurf abgesehen hatte.

L. R. von Köchel.

Musikleben in Augsburg.

(Schluss.)

Die fast einzigen edleren Concertgenüsse gewähren den Augsburger Musikfreunden die drei Kammermusiksoiréen, die alljährlich Hr. Schletterer in Verbindung mit einigen Münchner Hofmusikern, den Herren Venzl, Ramftler, Hieber und Werner veranstaltete. Diese Künstler executiren ihre Quartette und Quintette ganz meisterhaft. Man trug im letzten Winter Werke von Haydn (Kaiserquartett), Dittersdorf (Es dur-Quartett), Mozart (D moll-Quartett), Fiorillo (G moll-Quintett), Beethoven (Op. 18 Nr. 6, Serenade in D Op. 8, C dur-Quintett Op. 29 und Harfenquartett Op. 74) und Spohr (Sonate für Harfe und Violine Op. 118, gespielt von den Herren Tombs und Venzl) vor. Namentlich gelingt den jungen Virtuosen die Wiedergabe der Tonsätze älterer Meister; für Beethoven bliebe ein etwas grösserer und schwungvollerer Vortrag, eine bedeutendere Auffassung zu wünschen übrig, und dann würden wir dem Unternehmer auch noch den Wunsch aussprechen, nun einmal auch die Schöpfungen neuerer Meister, z. B. Rob. Schumann's, uns vorzuführen, wenn wir nicht wüssten, dass wegen Mangel an Theilnahme die Quartettsoiréen in Zukunft nicht mehr stattfinden werden. Man geht im Allgemeinen von der Ansicht aus, dass durch gute Aufführungen der Musiksinn geweckt und eine grössere Betheiligung an den Kunstbestrebungen hervorgerufen werden kann. Hier in Augsburg findet das umgekehrte Verhältniss statt. In dem Maasse, als Wohlstand, Reichthum und die Einwohnerzahl zunehmen, nimmt die Theilnahme an den Concerten ab. Das Häuflein der Musikfreunde wurde in den letzten sechs Jahren, in denen Herr Schletterer seine Soiréen gab, immer kleiner und zuletzt konnte die Sache nur unter bedeutenden Opfern und bei der grössten Uneigennützigkeit seitens des Unternehmers weitergeführt werden. Die gemachten Erfahrungen sollen nun den Entschluss in ihm hervorgerufen haben, in Zukunft die Soiréen ausfallen zu lassen. Es ist erstaunlich, wie leicht es den Leuten fällt, auf alle Kunstgenüsse zu verzichten. »Wenn wir nur Nahrung und Kleidung haben, so lasset uns genügen.« Ach, das Scherzen geht uns in diesem Augenblick gar nicht so sehr von Herzen. Der Winter ist in der Nähe der Alpen lang, und wir beklagen es aufrichtig, dass selbst die wenigen Lichtpunkte, die uns sonst wurden, uns nicht mehr freundlich und erquickend aufgehen werden. Von den übrigen hie und da gegebenen Concerten, deren Programm meist die Mannigfaltigkeit eines italienischen Salats aufweist, haben wir nur selten eins besucht, können also darüber nicht referiren. In einem derselben hörten wir den Anfang einer Apotheose Mozart's von Suppé. Was soll man von einem Publikum sagen, das im Stande ist, ein solches Machwerk bis zum Ende anzuhören? ja, welches dasselbe einer Symphonie von Mendelssohn vorzieht? Auf einer trüben Brühe von Suppé schwimmen wie einzelne Fettaugen Mozart'sche Gedanken. Mozart ist nun einmal nicht umzubringen; man mag seine Melodien in noch so schlechter Umgebung hören, immer dringen sie uns ins Herz. Wie aber ein Musiker sich so versündigen und das Andenken an unsere grössten Tonsetzer so durch den Schmutz eigener Zuthaten verunehren kann, vermögen wir nicht zu fassen. Wir sind nie einer gemeineren Instrumentation und einem frevelhafteren Spiel mit edlen Gedanken begegnet, als in dieser sogenannten Apotheose.

Reisende Virtuosen erinnern wir uns nur zwei im letzten Winter hier gehört zu haben: Miska Hauser, der Weitgereiste oder besser gesagt: der Weltumsegler, gab zwei Concerte im Theater. Es ist kein Spieler erster Qualität, dazu fehlt ihm Kraft, Tiefe und Schwung, aber er ist ein solider, trefflicher Geiger, der über viele Kunstfertigkeiten gebietet, die den Virtuosen auszeichnen, und der ein Publikum, dem nur selten Musikgenüsse

zu Theil werden, recht wohl befriedigen kann und auch uns angenehme Stunden durch sein Spiel bereitet hat. — Von viel höherer Bedeutung war uns das Concert einer jungen Clavierspielerin, der Fräulein Anna Mellig aus Stuttgart. Da fanden wir ein reiches Talent und eine seltene Begabung und eine junge Künstlerin, der wir eine glänzende Laufbahn in Aussicht stellen. Ein wundervoller Anschlag, eine seltene Kraft und Ausdauer und eine fabelhafte Technik zeichnen ihre Vorträge aus. Das Stuttgarter Conservatorium darf stolz auf diese Schülerin sein. Noch gaben ein Herr Schönchen, Clavierspieler und Professor an der Musikschule in München, und seine Schwester, eine Sängerin, Concert. Herr Schönchen hat sich als trefflichen Künstler bewährt und in der That sehr schön gespielt. Bei solchen Gelegenheiten hören wir dann auch gewöhnlich noch einen und den andern Münchner Künstler und eines und das andere gute Stück, so hier ein Trio von Beethoven und eine Cellosonate von Mendelssohn. Herr Schönchen wurde durch den Violinisten Walter und den Cellisten Müller bestens unterstützt.

Es bestehen hier natürlich auch einige geschlossene Gesellschaften; die Unterschiede zwischen den Aufnahmefähigen werden haarscharf getroffen. Nur in einer Hinsicht gleichen sie sich alle: in dem völligen Mangel an ächtem Kunstsinne. Die meisten derselben divertiren ihre Mitglieder nur mit rauschenden Militärmusiken, die sich besonders in geschlossenen Räumen immer recht schön und angenehm anhören. Andere lassen sich durch die eigenen Mitglieder etwas vorspielen und vorsingen, was auch oft recht schön sein soll und selbstverständlich gehörig bewundert und beklatscht wird, wenn die Ohren der gequälten Zuhörer dagegen auch einigen Protest erheben möchten. Alle diese Gesellschaften hätten die Mittel, ihren Mitgliedern ordentliche Concerte zu geben, aber das geschieht nie. Was kann ein schlagenderes Zeugniss für den Musikgeschmack Augsburgs geben als diese Gesellschaftsconcerte?

Soll ich dieser langen Epistel auch noch einen Bericht über die Oper beifügen? Erlauben Sie mir mich kurz zu fassen: Wir hören in unserem Theater Sänger mit und Sänger ohne Stimme; letztere bilden die Mehrzahl. Erstere fangen gewöhnlich erst hier ihre Laufbahn an, sie können dann in der Regel weder singen, noch gehen, noch stehen, nicht einmal erträglich mit Armen und Händen sich bewegen. Letztere können auch nicht singen, aber doch zur Noth agiren. Man hört also nur Töne, aber keine Stimme, keinen Gesang, man sieht nur Gestalten, aber keine Personen. Wie oft drängt sich nun in solchen Opernvorstellungen die Wahrheit des Dichterworts auf: »Ihr naht euch wieder, schwankende Gestalten« u. s. w.

Nun, sehr Verehrungswürdiger, leben Sie wohl! Ich heisse für Sie und die ganze Welt: Veritas. »Und wieder um ein Jahr, bring ich Euch neue Beute dar.«

Miscellen.

Ein sehr einfaches Surrogat für Stimmgabeln.

Unter diesem Titel bringen die Poggendorff'schen »Annalen der Physik und Chemie« (Leipzig, A. Barth) in ihrem 6. Heft folgende Mittheilung von J. J. Oppel:

Es ist eine gewiss schon von Vielen gemachte Beobachtung, dass beim Zusammenrollen eines Blattes steifen Papiers ausser dem unbestimmbaren Geräusche der übereinander geführten Ränder ein eigenthümlicher Ton von sehr wohl bestimmbarer Höhe vernehmlich wird, der, wie man sich durch ein paar Versuche leicht überzeugen kann, lediglich von der Breite des gerollten Papiers, d. h. von der Länge der entstehenden Rolle, abhängt, und der, wie eine etwas nähere Prüfung lehrt, nichts Anderes ist, als ein Reflexionston einer dritten Gattung, hervorgebracht durch Zurückwerfung jedes beliebigen, noch so unmusikalischen Geräusches aus den beiden offenen Enden jener Röhre und durch Interferenz dieser so reflectirten Luftwellen, oder, was auf dasselbe hinausläuft, durch Erzeugung einer stehenden Welle, gleich der einer offenen Orgelpfeife. Der Versuch zeigt, dass zur Hervorbringung dieses Tons das unbedeutendste Geräusch, das leiseste Klopfen oder Trommeln mit zwei Fingern auf die äussere Papierfläche, ja das blosse Hinstreichen eines Fingers über die Kante der einen Mündung u. s. w. ausreicht. (Nur muss man, wenn es sich um Bestimmung der Tonhöhe handelt, die Papierrolle nicht etwa, der deutlicheren Wahrnehmung wegen, mit dem andern Ende dicht an's Ohr halten, weil nämlich dadurch der Ton, analog der Wirkung einer theilweise gedeckten Pfeife, sofort erniedrigt wird. Bei sehr schwachem Ton genügt es vielmehr, das Ohr der Papierröhre seitlich, in der Nähe ihres einen Endes, zu nähern, so dass es keinen Theil ihrer Mündung verdeckt.) Man ersieht daraus alsbald, wie das blosse Zusammenrollen eines solchen Papiers, ja das blosse Anfassen des zusammengerollten genügt, sofort seine Breite (und das Zusammenrollen in der anderen Richtung, auf seine Höhe, — resp. das genaue Verhältniss beider Dimensionen) sicher zu beurtheilen. Gewahrt mein Ohr dabei z. B. den Ton c^1, so ist mein Papier einen Fuss (oder genauer 33 Centimeter) breit, höre ich dagegen g^0, so misst es $1\frac{1}{2}$ Fuss (oder 44—45 Centimeter), u. s. f. Giebt ein viereckiges Blatt beim Rollen in einer Richtung die kleine Sexte des Tons, welcher beim Rollen in der andern Richtung erscheint, so verhalten sich seine beiden Dimensionen genau, wie 5 : 8; war es die grosse Sexte, so ist dies Verhältniss = 3 : 5 u. s. w. — Es liegt nun auf der Hand, wie man diesen einfachen Versuch auch umkehren, d. h. ein Papier von bekannter Breite, z. B. ein Notenblatt, als ein sehr bequemes und für praktisch musikalische Zwecke vollständig ausreichendes Surrogat für eine Stimmgabel benutzen kann.

Nachrichten.

In London wurde der »Fidelio« noch mehrmals mit gleichem Erfolg gegeben. Nur unbedingt loben können wir es, dass man dort jetzt die E dur-Ouvertüre weglässt und sogleich die grosse in C zum Beginn bringt. Wir haben schon vor Jahren darauf gedrungen, dass dies in Deutschland auch geschehe, leider bisher umsonst. Vielleicht hilft jetzt das gute Beispiel durch. Wie man es übrigens anfängt, drei Akte statt zwei herauszubringen, ist uns nicht recht klar; was nach der Kerkerscene folgt, hat doch zu wenig dramatische Selbständigkeit, um ein Ganzes für sich zu bilden; und wenn der erste Akt vom zweiten durch eine gehörige Pause ohne Musik getrennt ist, so meinen wir, müsste man auch den ursprünglichen zweiten und letzten Akt ohne allzugrosse Ermüdung anhören können, was freilich nie der Fall ist, wenn die grosse Ouvertüre (und am Ende gar zweimal) als Entr'acte gespielt wird. — Weitere Nachrichten von ebendaher melden, dass Joachim im achten und letzten philharmonischen Concert sein neues (zweites) Violinconcert mit bestem Erfolg gespielt hat. — Hallé gab ebenfalls seine letzte diesjährige Production und spielte darin neben andern trefflich ausgewählten Clavier-Compositionen R. Schumann's »Carnevalscenen« und zwar »auf allgemeines Verlangen«. Ist auch der letzteren Virtuosen-Phrase nicht unbedingt zu trauen, so scheint doch aus der Thatsache der Wiederholung hervorzugehen, dass die Schumann'sche Musik trotz Chorley und Genossen in England immer mehr Boden findet.

Am 21. Juli findet in Jena eine Aufführung des »Elias« von Mendelssohn statt, wobei die Solos von den Damen Köster aus Berlin, Lessiak aus Leipzig, den Herren John aus Halle und Möbius z. Z. in Jena, die Chöre aber von der dortigen Singakademie unter der Leitung des Universitäts-Musikdirectors Dr. E. Naumann ausgeführt werden.

Der Clavierauszug des Mendelssohn'schen »Elias« ist jetzt in einer neuen wohlfeilen Ausgabe in kleinem Format bei Simrock in Bonn erschienen. Er kostet in derselben nur 2 Thlr., statt wie früher 8 Thlr.

R. Wüerst's Oper »Vineta« ist in Mannheim gegeben worden.

Die deutsche Opernsaison im **Wiener** Hofoperntheater ist am 1. Juli mit **Mozart's** Don Juan eröffnet worden.

In **Wiesbaden** kam am 17. Juni **Hiller's** Oratorium »Saul« zum zweiten Mal zur Aufführung.

Berliner Zeitungen wollen wissen, dass der musikalische Nachlass **Meyerbeer's** (mit Ausnahme der Afrikanerin?) »dem letzten Willen des Meisters gemäss« zwei Menschenalter hindurch unberührt bleiben solle. Sechs grosse Kisten sollen kaum hingereicht haben, um die zahlreichen Skizzenbücher, Partituren und Manuscripte jeder Art zu fassen.

Em. Astorga's *Stabat mater* ist in neuer Bearbeitung (Partitur mit Clavierauszug) von **R. Franz** bei Karmrodt in Halle erschienen.

Die Quartettgesellschaft in **Florenz** hat den abgelaufenen dritten Jahrgang ihres Wirkens mit einem Mendelssohn-Fest beschlossen, worin dessen Bdur-Quintett, Fmoll-Clavier-Quartett und das Oktett für Streichinstrumente unter lebhaftestem Beifall zur wiederholten Aufführung kamen.

In **Saarbrücken** hat die Gesellschaft »Thalia« **C. Reinecke's** »Der vierjährige Posten« und **Mozart's** »Schauspieldirector« aufgeführt. Ueber die erstere Oper theilt die »Saarbrücker Zeitung« mit, sie habe auch diesmal den Anwesenden grossen Genuss bereitet.

Die Wittwe **Cherubini's**, Cécile, geborene Tourette, starb kürzlich, 91 Jahre alt, in Neuilly. Wer der Erbe des grossen Nachlasses des Meisters ist (ein Catalog seiner sämmtlichen Werke, auch der ungedruckten, ist bekanntlich schon 1843 in Paris erschienen), wurde noch nicht bekannt gemacht. — Wir wollen bei dieser Gelegenheit noch mittheilen, dass, wie der obengenannte Catalog sagt, das von uns kürzlich besprochene *Credo* (Nr. 189 des Catalogs) 1778 und 1779 in Neapel während seiner Lehrzeit bei Sarti im Alter von 18 Jahren angefangen, aber erst 1806 in Paris vollendet wurde.

Am 10. Juli ist in **Mailand** eine neue Musikzeitung ausgegeben worden: »*Giornale della società del quartetto di Milano.*« Also ein ähnliches Unternehmen, wie das der florentinischen Gesellschaft.

Auf der »Tonkünstler-Versammlung«, welche die »neudeutsche Partei« (wie sie sich selbst nennt) in Carlsruhe zu veranstalten im Begriff steht, sollen Werke von Liszt, A. Fischer, A. Jensen, E. Lassen, H. Strauss, H. v. Bülow, Y. v. Arnold, J. J. Abert, O. Bach, H. Gottwald, M. Seifriz, J. v. Bronsart, R. Volkmann, F. Kiel, J. Reubke und E. Naumann zur Aufführung kommen.

An Meyerbeer's Stelle ist **G. Verdi** in der Akademie der schönen Künste in Paris zum »auswärtigen Mitglied« erwählt worden.

Herr **A. F. Riccius**, bisher Capellmeister am Leipziger Stadttheater, ist in gleicher Eigenschaft am Hamburger Stadttheater angestellt worden.

Herr **Behr**, bisher Director des Theaters in **Bremen**, wird im September die Leitung der deutschen Oper in Rotterdam übernehmen.

Leipzig. »Zöllnerbund« und »Pauliner-Verein« haben in letzter Zeit mehr oder weniger öffentliche Productionen in öffentlichen Gärten veranstaltet. Auch der von dem Dilettanten-Orchester-Verein für seine inactiven Mitglieder veranstaltete Festabend im Schützenhause fand, nachdem er des Wetters wegen verschoben worden war, am 15. d. M. statt und fiel sehr animirt aus. Die Wahl der Musikstücke war eine durchaus lobenswerthe.

Hierzu eine Beilage: Fuge für Orgel von Joh. Brahms.
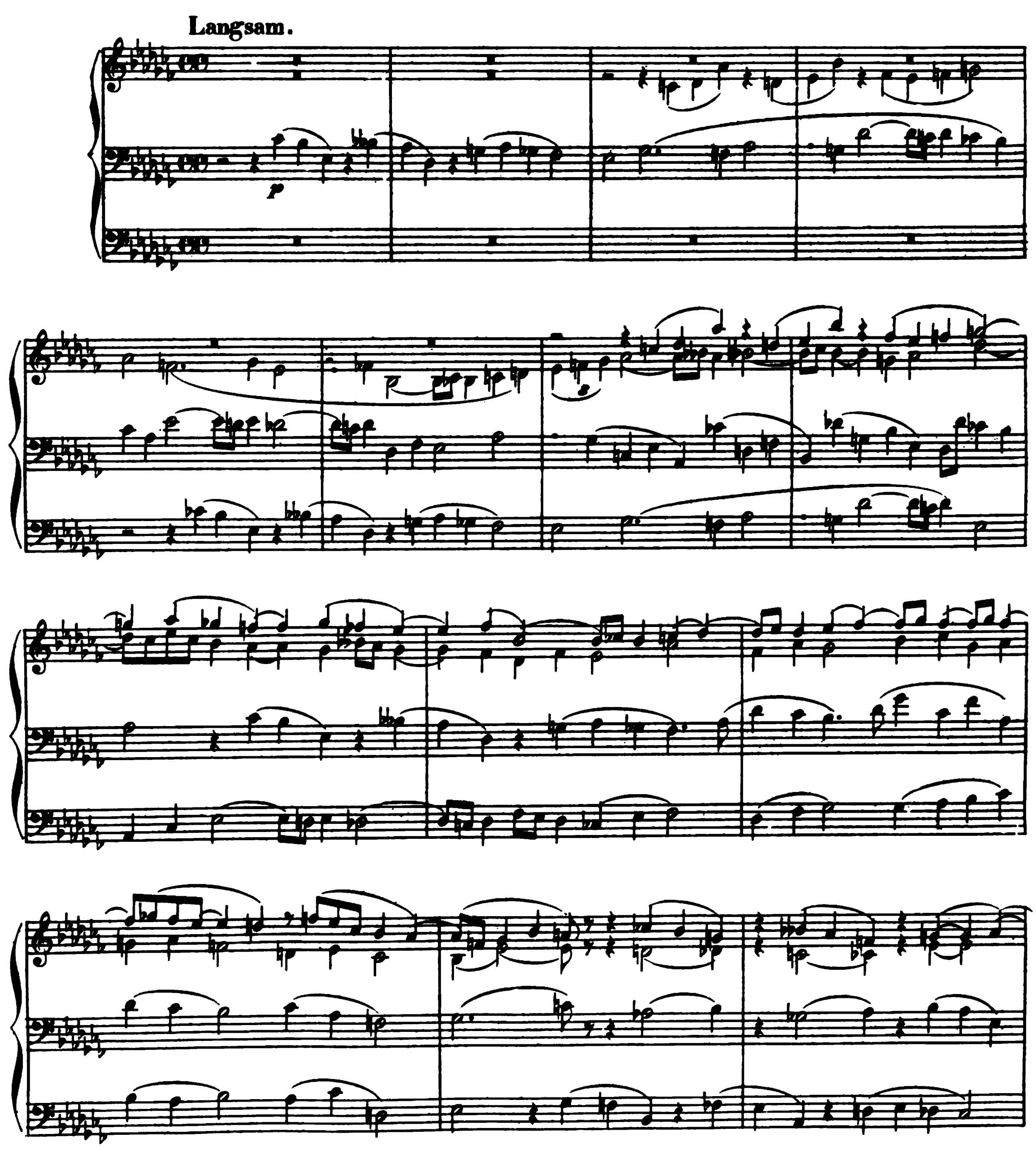
Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel in Leipzig.
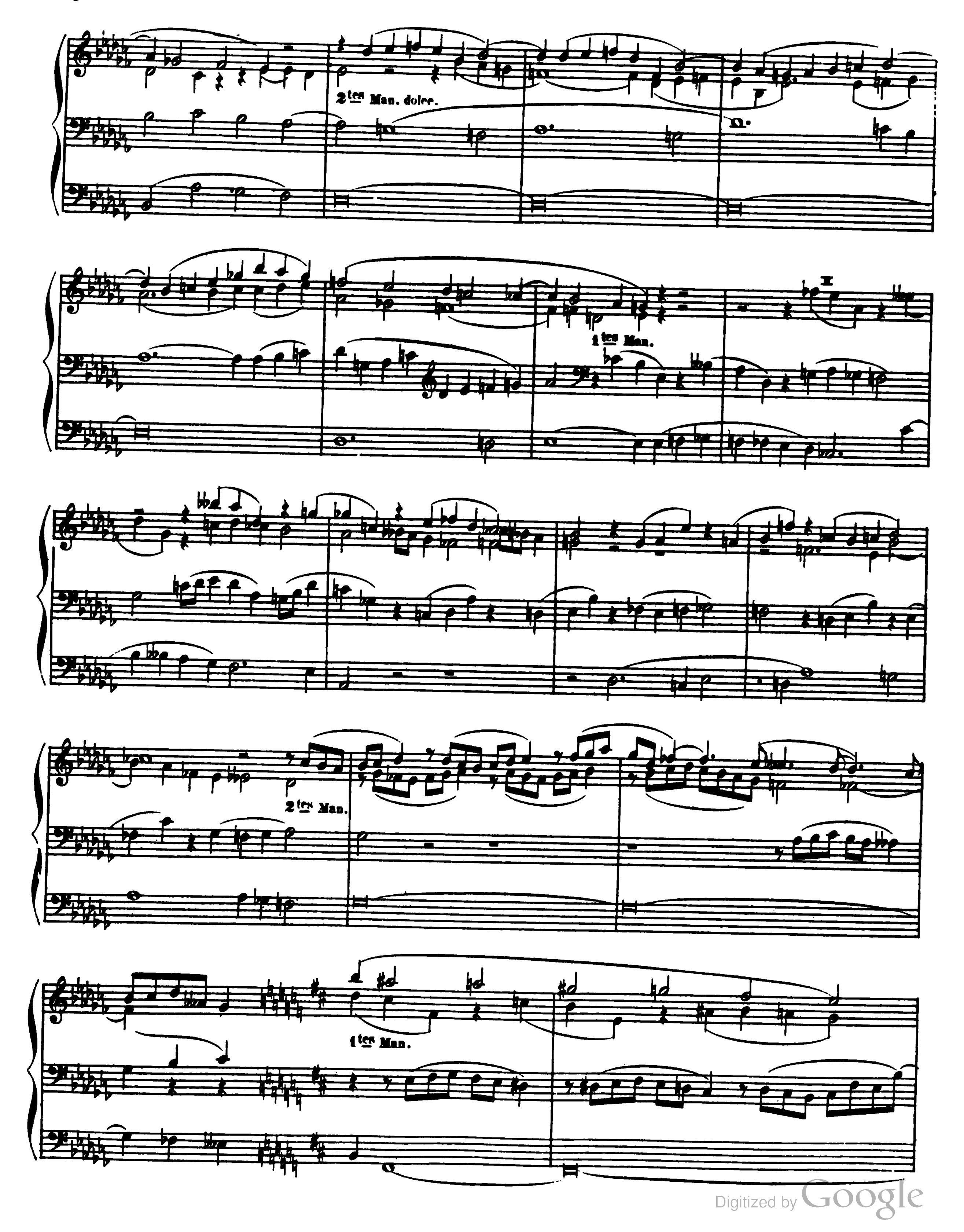
Beilage zu No. 29 der Allgemeinen musikalischen Zeitung.
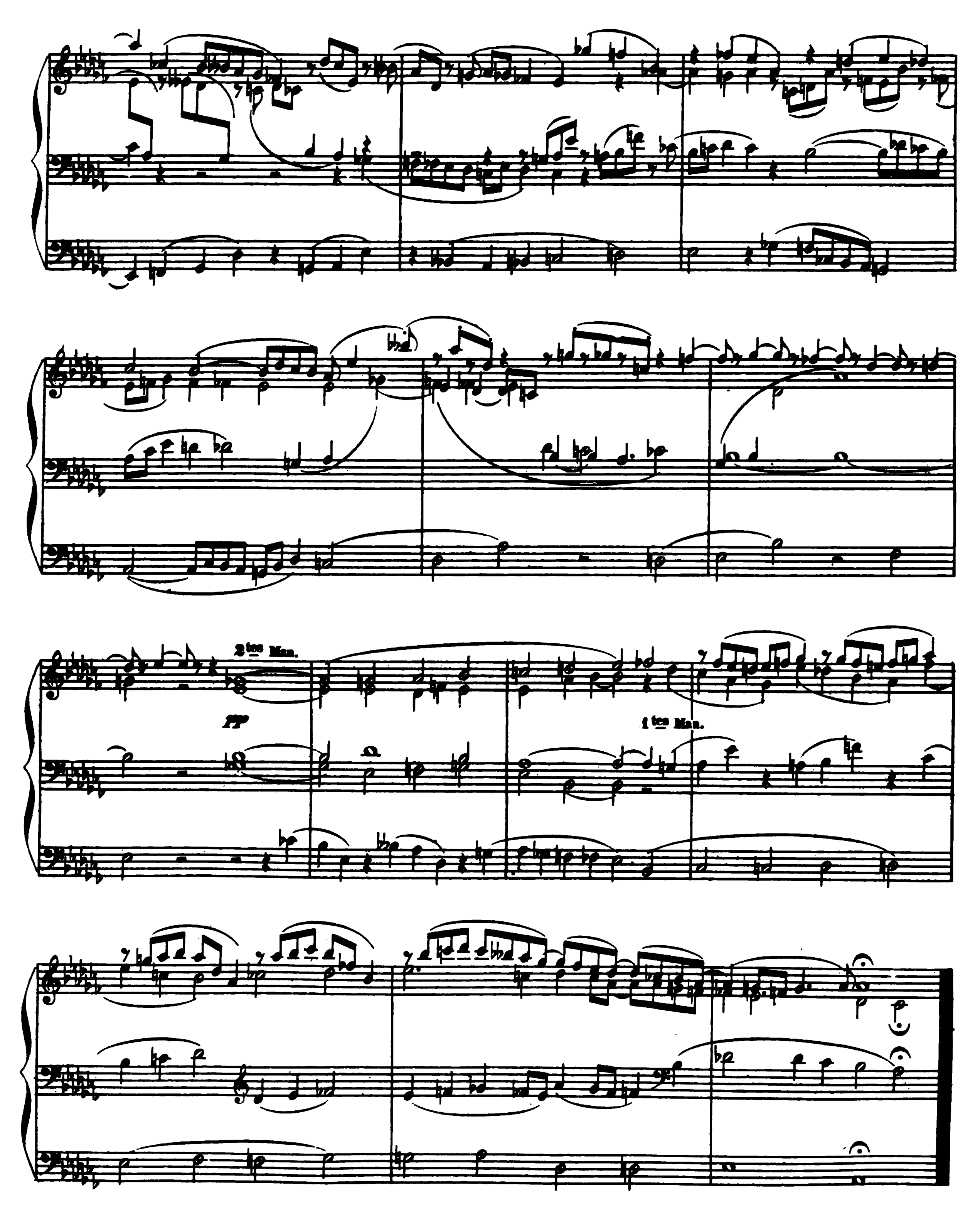
FUGE FÜR ORGEL

von

Johannes Brahms.




2tes Man. dolce.
1tes Man.
2tes Man.
1tes Man.



2tes Man.
ppp
1tes Man.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Selmar Bagge.

Leipzig, 27. Juli 1864. **Nr. 30.** Neue Folge. II. Jahrgang.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.
Preis: Jährlich 5 Thlr. 10 Ngr. Vierteljährliche Pränumeration 1 Thlr. 10 Ngr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr.
Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Die deutsche Oper der Gegenwart.

—*f*— Nachdem die bedeutendsten der in voriger Concertsaison zur Aufführung gekommenen Novitäten auch in diesen Blättern ihre Würdigung gefunden haben, dürfte es Pflicht derselben sein, ihre Aufmerksamkeit jener Kunststätte zuzuwenden, welche der Musik als Zufluchtsort zu dienen pflegt, wenn der Wechsel der Jahreszeit ihr die Concertsäle verschloss. Wir meinen die deutsche Opernbühne.

Wenn in vielen Fällen die musikalische Kritik einer neuen Erscheinung im Gebiete der Oper geringere Aufmerksamkeit schenkt, als z. B. einer neuen Symphonie oder sonstigen für den Concertsaal bestimmten Composition, so ist allerdings zuzugestehen, dass die Oper selbst nicht ohne Schuld daran ist. Hat sie doch in neuerer Zeit ihre Erfolge gar zu sehr auf dem Wege dramatisch-charakteristischer Wirkung mit Hintansetzung der rein musikalischen gesucht. Demungeachtet, scheint uns, darf die Kritik ein tieferes Eingehen auch vom specifisch musikalischen Standpunkte den neueren Erscheinungen einer Kunstgattung nicht versagen, in der unsere ersten Meister so Grosses und Unvergessliches geleistet haben. Giebt es doch ohnehin kaum ein Kunstgebiet, die neuere dramatische Literatur ernsterer Richtung etwa ausgenommen, auf welchem eine neue Erscheinung mehr mit der Gleichgültigkeit, ja dem Misstrauen des Publikums zu kämpfen hätte, als auf dem der Oper. Eine neue Tragödie wird dabei ihrer musikalischen Schwester gegenüber noch immer im Vortheil sein, da sie beim Einstudiren weit geringere Opfer an Zeit und Kräften, sowie im Durchschnitt weit geringere Ausstattungskosten erfordert. Der Oper pflegt man es gern nachzusehen, wenn sie mit grösseren Ansprüchen auftritt. Hat man es doch nicht vergessen, dass sie einst das Schoosskind prachtliebender Höfe war, hält man doch jene Ansprüche noch immer ihrer vornehmen Abkunft zu Gute. Da bleibt es denn wohl begreiflich, dass selbst thätige Theater-Directionen eher zwei oder drei neue Schauspiele in Scene setzen, als Eine neue Oper.

Beiden aber, dem Schauspieldichter wie dem Operncomponisten wird selten die Erfahrung erspart bleiben, dass ein Werk, welches etwa auf der Hauptbühne ihres engeren Vaterlandes sich eines anständigen Erfolges rühmen durfte, von den übrigen Bühnenleitungen entweder ignorirt, oder, wenn man doch hier und da eine Aufführung versuchte, von einem fremden Publikum mit offenbarer Kühle aufgenommen wurde. Hieran mag ebensowohl der vorlaute Ton, den eine von Localpatriotismus geschwellte Kritik bei Anpreisung neuer Werke eingeborner Künstler mancherorten anzustimmen liebt, als auch die Eifersucht schuld sein, mit welcher die grösseren deutschen Städte auf einander blicken. Möchte doch eine jede das Monopol des alleinseligmachenden guten Geschmacks für sich in Anspruch nehmen! So wird denn nichts lieber angezweifelt, als ein anderorten in Deutschland errungener Erfolg, und einem Werke, welches über die nahgelegene Grenze unseres Nachbarstaats zu uns kommt, weit weniger Vertrauen entgegengebracht als einem solchen, welches von unsern romanischen Nachbarn jenseits der Alpen oder des Rheins uns zugesandt wird. Namentlich eine deutsche Oper ernsterer Richtung wird den Intendanzen wie dem Publikum gegenüber immer einen schweren Stand haben. Der bei weitem grösste Theil unseres Theaterpublikums, welcher nur leichte Unterhaltung, nur gefälligen Genuss sucht, wird augenblicklich gegen eine neue Erscheinung Front machen, welche ihm mehr bietet, aber dafür auch ein ernsteres Eingehen, eine liebevollere Aufmerksamkeit von ihm fordert. Wo sich aber eine höhere Bildung, ein gediegenerer Sinn im Publikum findet, da pflegt man wieder an jedes neue Werk mit zu grossen Ansprüchen heranzutreten und von ihm zu fordern, dass es dem Besten gleichzähle, was unsere grossen Meister in dieser Gattung geschaffen haben. Eine Oper, die sich auf dem Niveau der Posse, des leichteren Lustspiels oder Rührstücks hält, mag freilich eher Aussicht auf Erfolg haben. Auch die an Besseres Gewöhnten werden sie sich einmal gefallen lassen und geneigt sein, wenig Ansprüche an etwas zu machen, was an sich anspruchlos auftritt. Aber auch in diesem Genre wird es in den meisten Fällen einer französischen Novität nicht schwer werden, eine deutsche aus dem Felde zu schlagen.

Fragen wir uns nun vor Allem, woher es kommt, dass manche Oper von wenigstens nicht geringerem, oft von wirklich höherem Werth als ein Product unserer überrheinischen Nachbarn gänzlich unbeachtet bleibt, während eine Oper von Gounod oder Maillart den Weg über alle deutschen Bühnen macht, so müssen wir zunächst die uns Deutschen eigenthümliche Vorliebe für das Fremde als Grund anführen, welche, wenn sie nicht mit unbefangener Offenheit auftritt, sich gern mit dem Schilde des Kosmopolitismus deckt. Dass auch das grosse Geschick der Franzosen, einen Operntext trotz aller seiner Unwahrschein-

lichkeiten wirksam und interessant zu machen, hier sehr ins Gewicht fällt, liegt am Tage. Es ist allgemein bekannt, wie schwer es für einen deutschen Musiker ist, einen brauchbaren Operntext zu erhalten. Unsern Dichtern fehlt in den meisten Fällen die Kenntniss davon, was für die musikalische Behandlung sich eignet, wie auch die Bekanntschaft mit den musikalischen Formen überhaupt, wenn sie es nicht gar unter ihrer Würde halten, mit ihrem Talent der Musik dienstbar zu sein. Dr. E. Hanslick hat vor Kurzem mit Ernst darauf hingewiesen, wie sehr das Zusammenarbeiten von Dichter und Componisten der französischen Oper zum Vortheil gereicht, indess bei uns in Deutschland Jeder von Beiden gemeiniglich nur seine specielle Thätigkeit ohne Hinblick auf die Totalwirkung des Werkes ins Auge fasst. Aber auch in Bezug auf das specifisch musikalische Element der Oper sind Franzosen, wie auch Italiener, in mancher Hinsicht gegen uns im Vortheil. Erstere haben sich einen feinen Sinn für die Form bewahrt, innerhalb deren sich pikante, leichtbeschwingte Rhythmen zwanglos bewegen, immer von einem Hauch jener »kühlen Grazie« belebt, als deren Meister man mit Recht Auber betrachtet. Bei den Italienern, wo von jeher der Sänger als solcher in den Vordergrund trat, erlaubte diesem früher die Oper seine Virtuosität in Behandlung der verschiedensten Vortragsarten ins hellste Licht zu stellen, und mit einem wahren Blumenregen anmuthig gesanglicher Details die Zuhörer zu überschütten. In neuerer Zeit begnügt man sich auch hier mehr und mehr, dem Sänger Gelegenheit zur glänzenden Schaustellung seines Materials, zu einem entweder süsslich-schmelzenden oder feurig-leidenschaftlichen, oft bis an die Carikatur streifenden Vortrag zu geben, welcher selten verfehlt, ihm den Beifall des grossen Publikums einzutragen. Liegt die Hauptwirkung der französischen Oper daher in der dramatischen Schlagfertigkeit des Ausdrucks, in der einseitigen oft ins Triviale fallenden Ausbildung des Rhythmus, so ist die der italienischen vielmehr in der sinnlichen Klangfülle des gesungenen Tons zu suchen. Dieser soll vor Allem wieder auf die Sinne wirken, alles Uebrige ist ihr auch heutzutage nur Mittel zum Zweck. Die französischen wie die italienischen Operncomponisten haben den Vortheil, dass man nie etwas durchaus »Neues« von ihnen verlangt, dass ein gewisser conservativer Sinn des Publikums sie hindert, je ins Experimentiren zu verfallen. Dieser macht es ihnen gewissermaassen zur Pflicht, ein gutes Theil typisch gewordene Formen beizubehalten, welche sich sogar bis auf die Anordnung und Reihenfolge der verschiedenen Musikstücke erstrecken.

Bei uns steht es anders. Während in unsern Concertsälen die Sonatenform in der viersätzigen Symphonie noch immer ihr altes Herrscherrecht behauptet und dem titanenhaften Gebahren der sogenannten symphonischen Dichtung mit olympischer Ruhe zusieht, ist es im Bereich der Oper seit dem Auftreten Richard Wagner's Brauch geworden, das traditionell Berechtigte nur zu oft anzuzweifeln, wenn nicht gar über den Haufen zu werfen. Indess Franzosen wie Italiener sich diesen revolutionären Errungenschaften gegenüber sehr zurückhaltend gezeigt haben,*) sind sie in Deutschland bereits sehr populär geworden. Man hört es bei uns nicht selten, dass durch Wagner die alte Opernform ein für alle Mal unmöglich geworden sei. Fast alle Componisten, die sich nach ihm auf dramatischem Felde versucht haben, wenn sie nicht unbedingt zu Wagner's Fahne schworen oder sich in den engeren Grenzen des Singspiels hielten, sehen sich zu einem Compromiss zwischen den Ueberlieferungen der alten und den Errungenschaften der neuen Zeit gezwungen, indem sie ihre Oper gewissermaassen zu einer Brücke zwischen beiden, von leider oft geringer Haltbarkeit zu machen bemüht waren. Manche deutsche Oper hat dem Bestreben, dieses Problem zu lösen, ihren Nichterfolg zuzuschreiben, und leider will immer der Genius noch nicht erstehen, der durch eine frische That allem Experimentiren ein Ende macht.

Dass Wagner eine bedeutende Erscheinung im Gebiete der Oper sei, wird so leicht Niemand mehr anzweifeln, auf welcher Seite der Parteien er auch stehe. Ebensowenig lässt sich läugnen, dass durch ihn Manches hinweggeräumt wurde,, was ein gedankenloser Schlendrian im Opernwesen eingebürgert hatte. Wohl Manchem mag es scheinen, als ob die Oper, welche müde war, sich ihre Zwitterhaftigkeit vorwerfen, sich immer wieder sagen zu lassen, dass der blühendste Unsinn des Gedichts für ihr Gedeihen nicht nur unschädlich, sondern ihrem ganzen Wesen gemäss sei, als ob die Oper also selbst auf Kosten ihrer Mannigfaltigkeit zu einer wirklich dramatischen wie musikalischen Einheit sich habe erheben wollen, um fortan als Ganzes geachtet, nicht nur als Vorwand für die Entfaltung mit einseitig musikalischer Schönheit erfüllter Formen betrachtet zu werden. Diesem Streben hat nun allerdings Wagner einen prägnanten aber auch gewaltsamen Ausdruck gegeben. Die Oper würde ohne ihn vielleicht langsam und ohne bedenkliche Zwischenfälle in eine neue Phase ihrer Entwicklung hineingewachsen sein, indem sie, von der Geschmacksrichtung der Zeit getrieben, dem dramatischen Element mehr Geltung eingeräumt, darüber aber nicht vergessen hätte, dass die Entfaltung musikalischer Schönheit ihr immer Hauptsache bleiben musste. Was auf diesem Wege allmälig und naturgemäss gewachsen wäre, wollte Wagner herbeiführen, indem er es unternahm, mit einem sein Thun rechtfertigensollenden System bewaffnet, die Oper mit einem gewaltigen Stoss in die neue Bahn hinein zu schleudern. Das Phänomenartige, mit dem hier das »Neue« hervorbrach, hatte etwas Verblüffendes an sich. Es währte einige Zeit, bis aus dem Chaos der Unsicherheit und Urtheilslosigkeit sich die beiden Parteien für und wider entwickelten, deren jede sich freilich für die Repräsentantin des Lichts hielt. Nach dem ersten Rausche fing man auch in weiteren Kreisen wieder an, der sogenannten alten Oper gegenüber gerechter zu werden und ihr willig zuzugestehen, dass sie, trotz manchem uns in der dramatischen Anordnung nicht mehr Genügenden, doch im Grunde viel künstlerischer sei als dieses Kind der neuen Zeit. Die Meisterwerke eines Mozart, Gluck, Beethoven, Cherubini und Weber ins Auge fassend, mochte Mancher mit einigem Erstaunen gewahr werden, dass diese nicht vor dem neuen Meteor erblichen waren, wie Wagner's Parteigänger prophezeit hatten, sondern nach wie vor in reiner Sonnenklarheit am musikalischen Himmel fortstrahlten, jedes Herz belebend und erfreuend. Um die Vorwürfe, welche die Reformpartei der Oper entgegenschleuderte, und welche sich besonders auf die Sorglosigkeit, mit der sie bei der Wahl ihrer Texte verfuhr, sowie auf das einseitige Betonen des specifisch musikalischen mit Hintansetzung des dramatischen Elements bezogen, richtig würdigen oder widerlegen zu können, wird es nöthig sein, auf die bedeutendsten Erscheinungen im Gebiete der Oper von unsern grossen Meistern an bis auf die Gegenwart einen Blick zu werfen.

*) Hat es Gounod doch erfahren müssen, dass vom Publikum diejenigen seiner Werke entschieden refüsirt wurden, in denen er, von der Tradition der französischen Oper abweichend, neudeutschen Einflüssen zu freien Spielraum gestattete.

Wenn wir zunächst Mozart's Opern und zwar auf ihre Texte hin ansehen, so erkennen wir, dass die Anforderungen, welche die Gegenwart an einen Operntext stellt, nicht sowohl gewachsen als vielmehr in mancher Beziehung andere geworden sind. Mit Recht fordert man heutzutage von einem solchen, dass er in Bezug auf die ihm zu Grunde liegende Idee und deren dramatische Entwicklung denselben Ansprüchen genüge, welche man einem recitirenden Drama gegenüber geltend zu machen pflegt. Freilich lässt man dabei nicht selten ausser Acht, dass die an beide zu stellenden Forderungen deshalb noch nicht identisch sind, dass wegen des Hinzutretens der Musik als einer selbständigen Kunst, will man ihr den Charakter einer solchen nicht rauben, sowohl was Wahl und Anordnung des Stoffes als dessen poetische Ausdrucksweise im Einzelnen betrifft, den ihr innewohnenden eigenthümlichen Gesetzen Rechnung getragen, und der Dichter eines Opernbuchs sich daher manchen Beschränkungen unterziehen muss, von denen das Schauspiel nichts weiss. Noch immer, wie zu Mozart's Zeit, wird man von einem Operntext Situationen fordern, welche zur musikalischen Behandlung besonders geeignet, ja ihrer bedürftig sind, noch immer einen reicheren Wechsel derselben als im Schauspiel verlangen, um der Musik zu gestatten, aus den verschiedensten Stimmungen heraus sich zur Geltung zu bringen. Jedoch wird man eher geneigt sein, diese Mannigfaltigkeit, deren die Musik durchaus bedarf, zu beschränken, als den einheitlichen Eindruck des Ganzen zu gefährden, während man zu Mozart's Zeit diese Bedürfnisse der Musik ausschliesslicher berücksichtigte. Dennoch ist man den so viel geschmähten Texten jener Zeit gegenüber wieder gerechter geworden und hat zugestehen müssen, dass in ihnen eine nicht gewöhnliche Kenntniss der scenischen Wirkung mit einer, wenn auch oft nicht gewählten, doch den Forderungen der Musik entsprechenden Ausdrucksweise verbunden sei. Es ist vor Allem das Verdienst O. Jahn's in seiner Biographie Mozart's, solches an den Opern des unvergesslichen Meisters nachgewiesen und besonders auch auf das dramatische Leben aufmerksam gemacht zu haben, welches in reinste musikalische Schönheit gekleidet aus den Partituren Mozart'scher Opern uns entgegenströmt. Hat man doch in neuester Zeit solches der Mozart'schen Musik nicht selten absprechen hören und auch in der bevorzugten Stellung, welche die Arie in des Meisters Opern einnimmt, einen Beweis für dessen einseitig musikalische Begabung finden wollen, ohne zu bedenken, dass er darin nur den Traditionen der italienischen Oper folgte und den von seiner Zeit an ihn gestellten Anforderungen genügte. Dass er diesen Traditionen getreu blieb, darüber haben wir allen Grund uns zu freuen. Gab uns doch Mozart in diesen Arien eine solche Fülle musikalischer Schönheit, dass wir keine von ihnen missen möchten, und eine Auslassung bei der Aufführung seiner Opern immer schmerzlich empfinden werden.

Seit jedoch das Musikstück in der Oper seltener als zu Mozart's Zeit einen lyrischen Ruhepunkt der Handlung bildet, sondern diese häufig in ihm selbst weiter geführt wird, seit man auf Gluck zurückgehend sich gewöhnt hat, auch die Chöre energischer eingreifen zu sehen, liegt der Schwerpunkt der Oper mehr in den oft sehr dramatisch bewegten Ensemblestücken und Finales, während früher das Gefallen oder Missfallen einer mehr oder weniger grossen Anzahl von Arien für das Schicksal der Oper von wesentlicherem Einfluss war. Man ist jetzt geneigt geworden, der Arie in der Oper eine dem Monolog in der Tragödie analoge Stellung zu geben und sie nur den Hauptpersonen zu gestatten; den Vertrauten und sonstigen Nebenpersonen dagegen schenkt man es heutzutage gern, ihr Mitgefühl in Arienform auszusprechen und gestattet ihnen höchstens den Vortrag liedartiger Sätze oder charakteristischer Romanzen, welche dann auch gemeiniglich in directen Bezug zur Handlung gebracht werden. So hat die Arie, während man ihr Gebiet enger abgränzte, dadurch gewissermaassen an innerer (dramatischer) Bedeutung gewonnen. Sehen wir sie aber als den Erguss des innerlich bewegten Lebens der Operncharaktere an, in welchem diese uns zu Vertrauten ihrer verborgensten Empfindungswelt machen und dieselbe, wie Dichter und Componist sie entweder von Anfang an in sie hineingelegt haben, oder wie solche durch eine besondere Situation gefärbt sich darstellt, vor uns in Tönen ausklingen lassen, so wird ein gewisses Schicklichkeitsgefühl es schon von selbst mit sich bringen, dass eben nur das Publikum allein dieses Vertrauen entgegennimmt, dass die Arie nur ausnahmsweise an andere auf der Bühne anwesende Personen gerichtet erscheint, deren Gegenwart uns zerstreut oder gar peinlich berührt. Es versteht sich, dass diese aus dem Stoff oder aus den musikalischen Bedürfnissen entspringenden Ausnahmen nie ganz zu vermeiden sein werden, wie denn natürlich Lieder, Romanzen u. s. w., mit denen auch in der Oper der Begriff des Vorgesungenwerdens verknüpft ist, dieser Beschränkung nicht verfallen. Immerhin berührt es uns heutigen Tages als etwas Fremdes, wenn eine dramatische Situation, an der sich mehrere Personen betheiligen, in der Arie ihren musikalischen Ausdruck findet, wie es noch zu Mozart's Zeit ganz gebräuchlich war.

Was nun den Vorwurf betrifft, dass in Mozart's Opern ein Mangel tieferen musikalischen Ausdrucks, dramatisch bewegten Lebens sich fühlbar mache, so wollen wir zwar zugeben, dass es auf den ersten Blick manchem mitten im Treiben der Gegenwart stehenden Kunstjünger erscheinen kann, als ob diese von reinster Schönheit gesättigten, in so edlem Fluss sich entwickelnden Formen den dramatischen Ausdruck mehr zuliessen als beabsichtigten. Aber in wie anderm Lichte erscheint das Ensemblestück einer Mozart'schen Oper, wenn wir uns die dramatische Situation recht vergegenwärtigen, oder besser noch, es von der Bühne herab auf uns wirken lassen! Manches, was nur dem rein musikalischen Genügen zu Liebe vorhanden schien, gewinnt plötzlich eine ungeahnte dramatische Bedeutung, und es tritt uns ein Reichthum an charakteristischen Nüancen entgegen, wo wir nur das anmuthige Detail der musikalischen Arbeit zu sehen geglaubt hatten. Man darf wohl behaupten, dass Mozart in dem Aufbau grosser Ensemble-Sätze von keinem späteren Componisten übertroffen worden ist. Wie natürlich gruppiren sich da die zusammengehörigen Figuren, wie fein ist jede Gruppe durch ein entsprechendes Motiv charakterisirt, und mit welcher Meisterschaft verschlingen sich diese unter einander contrastirenden Motive zu einem edel gegliederten Ganzen! Wenn ein Hauptvorzug der Oper vor dem recitirenden Drama darin liegt, dass eine Mehrzahl dramatischer Charaktere zu gleicher Zeit ihrer Stellung zur Situation Ausdruck zu geben vermag, indem durch die Musik die mannigfach schattirten Seelenstimmungen in Eins zusammengefasst werden, so scheint es einleuchtend, wie hoch auch in Bezug auf dramatischen Ausdruck ein Mozart'sches Ensemblestück über dem lärmenden Finale einer modernen französischen oder italienischen Oper steht, dessen rohe Unisonos man so oft als grosse dramatische Wirkungen preisen hört. Auf eine Betrachtung der musikalischen Mittel einzugehen, durch welche Mozart auch in dramatischer Hinsicht so bedeut-

sam zu wirken weiss, müssen wir uns hier versagen, und können es um so eher, da Mozart's Opern ohnehin in Jedermanns Händen sind. Man braucht ja nur aufs Geradewohl eine dieser Partituren aufzuschlagen, und dem unbefangenen Blick wird zu immer neuer Bewunderung die Freiheit und Mannigfaltigkeit klar werden, mit der Mozart die musikalische Form auch dem dramatischen Ausdruck, der sich freilich nie als solcher aufdrängt, dienstbar zu machen wusste. Eine derartige Freiheit ist aber nur dem Genius möglich, dem das Gesetz der Form kein äusserlich zwingendes geblieben, der es als ein innerlich Nothwendiges in sich aufgenommen hat, dem es so zur Natur geworden ist, dass er in göttlichem Uebermuth mit ihm spielen darf, ohne je der Versuchung auch nur nahe zu kommen, die Grenzlinie des Erlaubten zu überschreiten. Wir müssen hier nochmals auf Jahn's Mozart verweisen, wo in den geistvollen Analysen der Opern mit vollem Nachdruck auf das feine Verständniss hingewiesen ist, mit welchem Mozart in seinen Partituren dem dramatischen Element Rechnung zu tragen wusste.

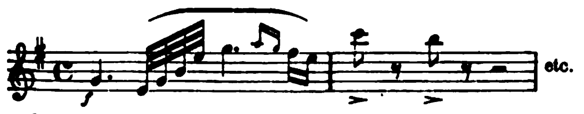
(Fortsetzung folgt.)

Recensionen.

Musik für Orchester.

Th. Taeglichsbeck, Symphonie (Nr. 2 in E) für grosses Orchester Op. 48. München, Falter und Sohn. Partitur 4 Thlr.

N. Der Componist dieses Orchesterwerks, fürstlich Hohenzollernscher Hofcapellmeister a. D., gehört einer vor Mendelssohn und Schumann liegenden Periode an, in welcher quantitativ viel, qualitativ dagegen verhältnissmässig wenig geschaffen wurde. Nachdem Mozart's, Haydn's und des jüngeren Beethoven Werke bei allen musikalisch gut Gebildeten so zu sagen ins Blut übergegangen waren, fanden diese Meister zunächst zahlreiche Nachahmer, welche wohl im Stande waren, die durch jene zur Vollendung gebrachte Form ebenfalls mit Geschick zu handhaben, derselben aber keinen irgendwie neuen Inhalt von selbständiger Bedeutung zu geben vermochten. Eine gemächliche Breite, oft ansprechende, aber selten vielsagende Melodien, denen jener drei Heroen nur im äusseren Zuschnitt ähnlich, Nachbildungen ihrer Passagen und Begleitungsfiguren und eine ganz tüchtige, aber keineswegs geniale, sondern meist ermüdend gleichförmige Art der Verarbeitung der Themen, — dies sind die charakteristischen Eigenschaften der Erzeugnisse dieser Periode. Bedeutendere Schöpfungskraft von selbständig ausgeprägter Individualität begegnen wir auf dem Felde der reinen Instrumentalmusik zuerst bei Spohr und Mendelssohn, obwohl bei dem Ersteren in monoton einseitiger Weise, bei dem Andern nur auf einem speciellen Gebiete sich äussernd, weit mehr aber bei Schumann, von dessen Auftreten die neueste, vielfach bewegte Periode unserer Kunst datirt. — Kommen wir nun zu der vorliegenden Symphonie zurück, so ist dieselbe eine getreue und in ihrer Art recht wackere Vertreterin jener oben kurz charakterisirten Vergangenheit. Sie beginnt mit einem *Andante maestoso* in E-moll:



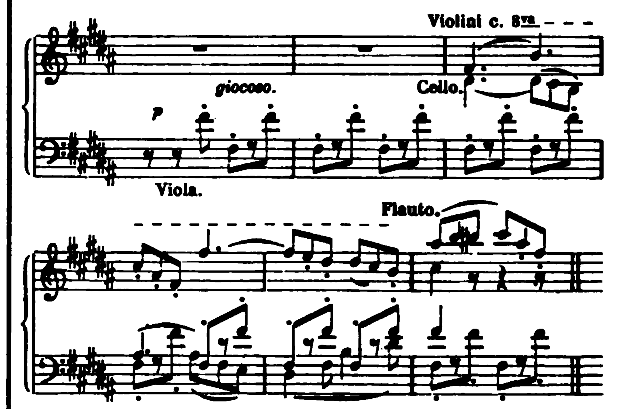
Sehr bald zeigt sich im Basse die dann auch auf Bratschen, Fagotts und Flöten übergehende Figur des nachherigen Allegromotivs, zu welcher ein paar gesangvolle Phrasen der Oboe in Verbindung mit dem ersten Fagott (S. 5) hinzutreten. Das *Allegro* (E-moll) bringt nun das schon angedeutete Motiv,
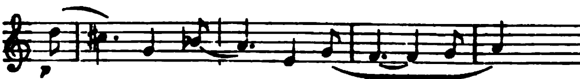


welches uns als Hauptgedanke eines ersten Symphoniesatzes allerdings nicht recht genügend scheinen will, erst *p* dann *ff*; eine ziemlich verbrauchte Figur:



führt dann zu einem Abschluss auf dem Fis dur-Akkord, worauf das zweite Thema in H-dur eintritt:
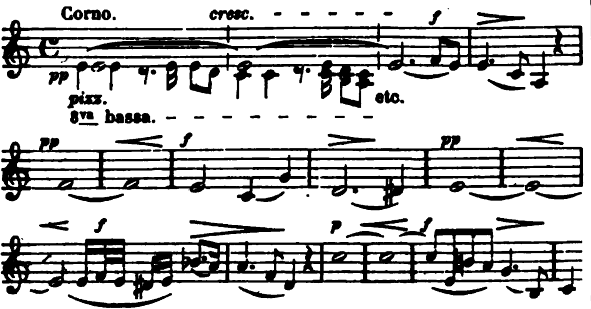


Die ziemlich lange Ausführung dieses munteren Gedankens, zu welchem dann noch (S. 20) die Gesangstelle der Oboe aus der Einleitung hinzutritt, ist wohl die beste Partie des ganzen Satzes; es ist ein geschicktes, hübsch instrumentirtes contrapunctisches Spiel, nach welchem der erste Theil, das Hauptthema wieder berührend (S. 25 und 26), sehr bald schliesst, und zwar wird ohne Wiederholung desselben in den Durchführungstheil übergegangen. Hier erscheint zunächst der Anfang der Einleitung, aber in C-dur und A-moll; darauf ergreifen die Bässe die zwei ersten Takte des Hauptmotivs, von den Violinen beantwortet, eine etwas nüchterne Stelle, welcher wieder der Einleitungsanfang in D-moll folgt. Die zweite Phrase des Hauptthemas wird nun folgendermaassen verlängert eingeführt:



und mit dem noch wiederholt auftauchenden Anfang der Einleitung zur weiteren Durchführung verwendet. So schätzenswerth auch die hier documentirte Gewandtheit ist, sie kann uns nicht entschädigen für die allzugrosse Trockenheit dieses Durchführungstheiles. Bei der Rückkehr tritt das Hauptmotiv nur *p* auf und unmittelbar daran schliesst sich das scherzhafte zweite Thema, diesmal in C-dur; es ist ebenso lang ausgesponnen, wie früher, und gefolgt von einem *Più mosso*, welches die erste Phrase des Hauptthemas (zuletzt auch in einer Verlängerung) und daneben auch die oben angeführte Zwischenfigur noch einmal bringt und den Satz kräftig abschliesst. Das *Adagio* setzt sich nach 44, das zwei sich ablösenden Hörnern zugetheilte

Hauptmotiv bereits enthaltenden, aber harmonisch mehr präparirend wirkenden Takten:

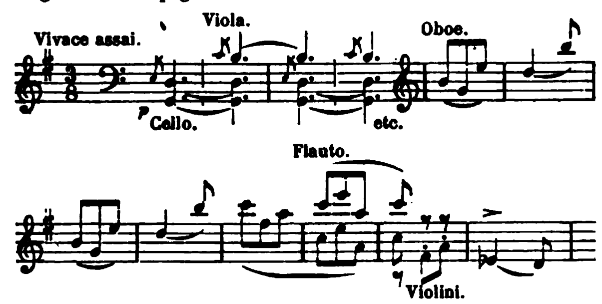


in C-dur fest; die nachher den Blasinstrumenten zugetheilte weitere getragene Melodie, begleitet von einer gebundenen Sechszehntelfigur der ersten Violine, ist recht wohlklingend, aber auch reich an ziemlich verbrauchten Wendungen; eine der letzteren:

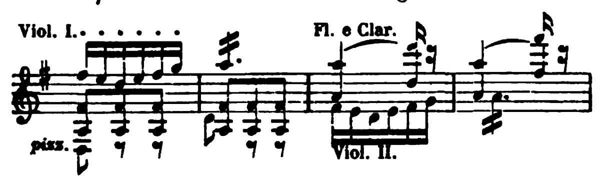


dient als Motiv eines S. 74 eintretenden kurzen Zwischensatzes, nach welchem der Anfang wesentlich gekürzt und anders instrumentirt wiederkehrt.
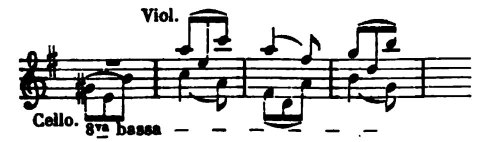
Der dritte Satz ist ein *Scherzo pastorale* in G-dur mit folgendem Hauptgedanken:
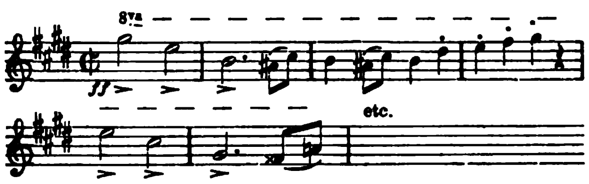


welcher fortspielt bis nach einigem Verweilen auf der Harmonie A_7 ein zweiter Gedanke in D folgt:
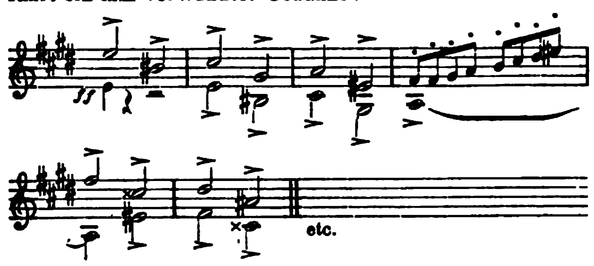


wie man sieht, eine kurze Violinfigur, zu welcher an den zweiten Takt des Hauptthemas erinnernde Rufe der Holzbläser treten. Nach tüchtiger Verarbeitung dieses Gedankens erfolgt die Rückkehr zum ersten Motiv, dessen Nachsatz in dieser Engführung



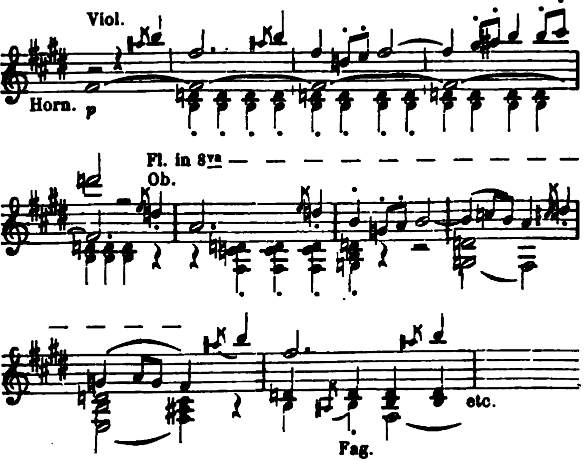
vorher schon wieder Platz greift. Jetzt tritt jedoch jene Violinfigur gleich hinzu und verliert sich erst kurz vor der Coda, welche im *pp* mit den von den Bläsern allein ausgeführten und darauf vom Quartett wiederholten Anfangstakten des Satzes schliesst. Der ganze Bau desselben, wie die Instrumentation zeugt von geschickter und geübter Hand, und wir zweifeln nicht, dass bei guter Ausführung dies *Scherzo* sich am wirksamsten erweisen wird. — Im *Finale* treten zu den früher schon verwendeten Instrumenten noch Piccoloflöte, ein zweites Paar Hörner, Alt- und Tenor-Posaune und Bombardon hinzu. Es beginnt mit einem recitativischen *Largo*, welches das Hauptmotiv des ersten Satzes wiederbringt und, wenige sanfte Regungen abgerechnet, sehr kräftig und leidenschaftlich auftritt; durch einige Takte *Allegro moderato* und *stringendo* geht es dann zum *Allegro assai con fuoco*, dessen erstes Thema:



mehr durch die Wucht der aufgebotenen Orchestermasse, als durch innern Gehalt und Neuheit wirken dürfte. Nachdem dies Hauptmotiv in genügender Breite hingestellt ist, führt ein ihm verwandter Gedanke:
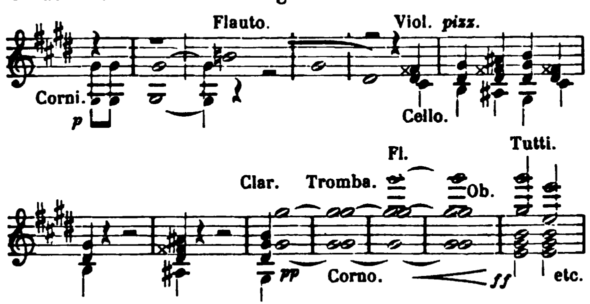


sehr bald auf die Harmonie Fis_7, worauf Clarinetten, Fagott und Horn allein die kurze Gesangstelle aus der Introduktion des ersten Satzes in G-dur anstimmen; zehn weitere Uebergangstakte bringen uns dann nochmals auf Fis_7, und dann folgt erst das etwas weit ausgesponnene zweite Thema in H-moll:



Das episodenhafte Erscheinen jener kleinen Gesangstelle, welche im ganzen *Finale* nicht wieder vorkommt, also

eigentlich ein demselben fremdes Element ist, ihr Eintreten da, wo man bereits das zweite Thema erwarten müsste, und das dadurch entstandene zweimalige Auslaufen der Modulation auf *Fis*$_7$ können wir nicht für ganz gerechtfertigte Momente in der logischen Entwicklung des Satzes erachten. Der Abschluss (H-dur) des ersten Theils ist dem Hauptmotiv entnommen; auch die Durchführungspartie beschäftigt sich zunächst mit ihm allein. Später taucht auch das zweite Thema darin auf, und nachdem der Bass sich auf *gis* festgesetzt, die Bläser *pp* das erste Thema in Gis-dur begonnen, findet folgende, uns etwas dürftig erscheinende Rückkehr zum Anfang statt:



Das Hauptmotiv ist nun sehr kurz behandelt und es folgt ihm sogleich das zweite Thema in E-moll, ziemlich ebenso ausgedehnt, als vorher. Der Theil schliesst dem ersten nicht analog ab; es tritt hier noch ein *Più mosso* ein, welches den dem Hauptmotiv verwandten Gedanken (siehe oben) noch einmal bringt und den Satz auf das Kräftigste beschliesst.

Nach dem Allen ist diese Symphonie Täglichsbeck's, obgleich sie, wie schon zu Anfang bemerkt wurde, ihrem Inhalt nach in der Vergangenheit wurzelt, immerhin als ein wohlklingendes, geschickt gearbeitetes und von ehrenwerther Gesinnung zeugendes Werk der Beachtung werth und wird sich, wenn sie auch schwerlich durchgreifend und begeisternd wirken kann, doch manche Freunde erwerben.

Bearbeitungen.

J. S. Bach, Cantaten im Clavierauszuge, bearbeitet von R. Franz. Nr. 7. »Wer da glaubet und getauft wird.« Breslau, Leuckart. Pr. 1 Thlr. 12⅓ Ngr.

D. Der um das Verständniss und die Verbreitung Bach'scher Gesangmusik so sehr verdiente Bearbeiter setzt mit obigem Werke die Reihe seiner Clavierauszüge Bach'scher Cantaten fort. Seine Wahl ist, soweit man hier überhaupt Unterschiede machen kann, eine besonders glückliche gewesen; die bezeichnete, für das Himmelfahrtsfest bestimmte Cantate hat in den innigen und wie uns scheint sehr zugänglichen Melodien der Arien und in dem kräftig-freudigen Grundton, welchen der Ausdruck der Glaubensfestigkeit hervorgerufen hat, Vorzüge, die ihr vielleicht mehr als mancher andern einen unmittelbaren Weg zum Verständnisse des gebildeten Hörers sichern.

Ueber den Charakter dieser Franz'schen Bearbeitungen im Allgemeinen haben wir uns im vorigen Jahrgange dieser Zeitung Nr. 18 ausgesprochen und müssen uns auf die dort gemachten Bemerkungen beziehen. Heute wie damals müssen wir betonen, dass solche Bearbeitungen immer einen rein praktischen Zweck haben, durch dessen Erfüllung sie schon ein hinlängliches Verdienst sich erwerben, ohne dass man genöthigt wäre, von einer höheren Bedeutung derselben zu reden. Zu jenem praktischen Zwecke gehört auch, wenngleich dies Manchem kleinlich erscheinen mag, die annähernd bequeme Ausführbarkeit der Clavierpartie; der Bearbeiter schreibt nicht für Virtuosen als solche. Diese Rücksicht ist in dem uns vorliegenden Arrangement wie uns scheint zu wenig herrschend gewesen, indem theils den Händen zu volle und unbequeme Griffe zugemuthet werden, theils die Stimmlage der Instrumente an vielen Stellen zu genau beibehalten und übertragen wird, wo durch einfache Mittel die Begleitung claviermässiger werden konnte.

Dies ist jedoch eine nur äusserliche Bemerkung im Vergleich zu dem Verdienst und der Vorzüglichkeit, welche die Bearbeitung in allen andern Beziehungen erkennen lässt. Der feine Takt in der Auswahl dessen, was aus dem verschlungenen Bach'schen Stimmengewebe für die Darstellung erhalten werden konnte, die Geschicklichkeit, welche in der Beibehaltung der Bewegung und der Herstellung der Stimmführung, wo von derselben abgewichen werden musste, sich zeigt, die Sorgfalt, welche auf die Bezeichnung des Vortrags und die Ausführung des bezifferten Basses verwendet ist, verdient das grösste Lob. In letzter Beziehung tritt Franz diesmal sogar in gewisser Weise schöpferisch auf. Da nämlich zu der zweiten Nummer des Werkes, einer Tenorarie in A-dur (»der Glaube ist das Pfand der Liebe«) von Bach nur ein ziemlich bewegter bezifferter Continuo geschrieben ist, so lag dem Bearbeiter die Aufgabe ob, denselben nicht blos harmonisch, sondern thematisch-polyphon auszufüllen. Er thut dies in ausgeführtem vierstimmigem Satze, mit geschickter Benutzung der in der Arie enthaltenen melodischen Motive, so dass man den vollen Eindruck eines organischen Ganzen erhält, welches Bach'sche Färbung fast nirgendwo verleugnet; nur selten hört man einmal einen modernen Anklang. Uns schien die Begleitung hin und wieder etwas zu voll (abgesehen von der auch hier fühlbaren Schwierigkeit der Ausführung), es will uns scheinen, als würde die Singstimme zuweilen beeinträchtigt; auch fiel uns auf, dass die Begleitung fast durchweg die Singstimme mitspielt, was schon Phil. Em. Bach (Versuch S. 210) dem geschickten Begleiter untersagte. Noch mehr thut Franz dies in dem folgenden dritten Stücke, einem Chorale für zwei Frauenstimmen mit beziffertem Bass, der auch bewegte Figuren enthält; hier werden eigentlich nur die Vor- und Zwischenspiele polyphon ausgeführt, während ausserdem die rechte Hand fast immer die Choralmelodie mitspielt und nur einige Figuren hinzuthut. Hier hätte also vielleicht noch etwas mehr geschehen können. Man wird sich ferner denken können, dass die Bearbeitung, wie sie durchaus in Bach'schem Geiste gemacht ist, auch die Angaben Bach's im Einzelnen gewissenhaft festhält; und wir wollen an dieser Stelle uns nicht durch Aufzählung von Stellen, wo in Folge der Franz'schen Stimmführung die Bach'sche Bezifferung ein wenig modificirt werden musste, dem Vorwurfe kleinlicher Mäkelei aussetzen. An einigen Stellen hat freilich Franz auch diesmal den Bach'schen Bass selbst geändert; so in der Tenorarie, S. 13 Zeile 3 Takt 2, dann in der letzten Arie, (für Bass, H-moll), S. 27 Z. 4 T. 2, S. 29 Z. 4 T. 2; eine Nöthigung zu diesen Aenderungen haben wir nicht finden können. In der letzten Arie scheint uns überhaupt die Begleitung, namentlich der Bass selbst, zu tief gelegt zu sein, wohl mit Absicht der Singstimme wegen; was aber gewiss ohne Grund ist.

Wir können schliesslich dieser wie den früheren Bearbeitungen keinen besseren Erfolg wünschen, als den der höchst verdienstvolle Bearbeiter sich ohne Zweifel selber

wünscht: dass sie nämlich zur Verbreitung der Kenntniss Bach'scher Kirchenmusik reichlich beitragen möge. Mit Verlangen sehen wir der Fortsetzung der Sammlung entgegen.

Musikleben in Coblenz.

S. Nachdem hier, was öffentliche Aufführungen betrifft, die Musik ganz *hors de saison* geworden, wird es für den von seiner kritischen Winter-Campagne befreiten Berichterstatter hohe Zeit, das Bemerkenswerthe zu kurzer allgemeiner Uebersicht zusammenzustellen. Das »Musik-Institut« begann seine regelmässigen zehn Concerte mit Händel's Samson. Von den Solisten darin gewannen vor den Frankfurtern Hill und Gloggner die Damen den Preis. Frl. Rothenberger aus Cöln schätzen wir Alle am Rhein als die von edelstem Kunststreben beseelte und mit der Gunst der Musen und Grazien gesegnete Sängerin. Für die feste Grösse Händel's reichte ihre Kraft nicht immer ganz aus. Frl. Schreck aus Bonn ist eine Oratorium-, speciell Händel-Sängerin von längst bewährtem Rufe. Declamation und Gesang und die Reinheit ihres Pathos waren wieder vorzüglich; nur könnte sie immerhin von ihrer fast männlichen Bestimmtheit, ihrer classischen, edel gemessenen Ruhe etwas zu Gunsten der freieren Gemüthsbewegung aufgeben. Der Chor erwies sich, wo er in die einzelnen Stimmen aus einander trat und in dem mächtigen Schlusschore »Laut schalle unsrer Stimmen voller Chor«, als zu schwach besetzt, laut waren sie noch, die Stimmen, aber es schallte nicht mehr.

Unseren Chorkräften passender erwiesen sich die kleineren Gesangwerke, wie Gade's »Frühlingsbotschaft« und R. Schumann's reizende Gesänge aus dem »Spanischen Liederspiel«, eine für Schumann eigenthümliche Composition, da der sonst von ihm stets so fein gewahrte Wortausdruck in der wie zum Tanze gesungenen Melodie fast ganz verschlungen wird. Weiter hörten wir den ersten Akt aus Spontini's »Vestalin«, welche stylreine gewaltige Musik den besten Eindruck hinterliess, Beethoven's Phantasie, Mendelssohn's Hymne für Alt etc. und die Walpurgisnacht, deren Aufführung es uns wieder empfinden liess, dass die in der instrumentalen Malerei so reich bedachte Composition den Singstimmen eigentlich doch zu wenig bietet; freilich schiesst hier das Instrumentale gewiss nimmer so üppig in's Kraut, wie in Gade's eben genannter Frühlingsbotschaft. Haydn's »Sturm« erschien uns als eine ziemlich einförmige, fast veraltete Composition. Das Orchester malt — denken wir der Gewitter in den Jahreszeiten, der Pastorale, der Tell-Ouvertüre, nicht eben bedeutend — und der Chor singt das Programm dazu. Von Schubert's Mirjam, für Solo-Sopran und Chor mit Orchester, hatten wir einen kräftigeren Eindruck erwartet; von lebhafter instrumentaler Ausmalung und jener in Schubert's Liedern so häufigen dramatischen Spannung und Steigerung ist wenig darin. Unser Director Lenz hatte für die so prächtig bestimmte Eingangsstrophe »Rührt die Cymbeln« glänzende Violinfiguren und Anderes noch recht wirksam nachinstrumentirt. — Von den Arien und Liedern, welche die von auswärts Hergeholten zur Füllung des Programms beliebten, wüssten wir eben nichts Neues zu melden.

Symphonien wurden gegeben: drei von Beethoven, nämlich die 2., 7. und 9., eine kleine Mozart'sche in D, Haydn's Militär-Symphonie und eine in D, Gade's C-moll; von Ouvertüren: die zu Tannhäuser, illustrirt durch das unglaublich prätentiöse Programm des Componisten, Mendelssohn's »Ruy Blas« und »Meeresstille und glückliche Fahrt«, Schindelmeisser's zu »Uriel Acosta« mit den immer wiederkehrenden schaurigen Hörnern, Gluck's Iphigenien-Ouvertüre und die zu Don Carlos von Ferd. Ries, die nach Art der Alten von der Dichtung nicht zu viel verräth und rathen lässt, dafür aber (gleich der genannten von Schindelmeisser) einen festen musikalischen Zug hat. Von unserm Orchester lässt sich im Allgemeinen sagen, dass, der Persönlichkeit seines Dirigenten entsprechend, die energischen, schwungreichen Sätze die bessere, ja wohl eine vorzügliche Wiedergabe finden.

Als Solospieler traten ausser den gewöhnlichen unsrigen auf: der Violinist M. Wolff aus Frankfurt, der Clavierspieler v. Zarzycki, den Winter über hier wohnend und jetzt nach London, der Cellist Jos. Wenigmann aus Aachen, welcher Letztere ein keineswegs vorzügliches Concert von Goltermann und eine abscheuliche Dudelei von Offenbach vortrug, »*la Musette*« genannt. Wolff zeigte sich in Mendelssohn's Concerte, Beethoven's Romanze und Variationen Op. 6 von F. David als ein fertiger Geiger, das ist auch Alles; sein Spiel war uns zu dünn und zu schnellläufig, ohne rechten Charakter und Gemüthston. Herr v. Zarzycki, ein frisch zugreifender Bravourspieler, executirte ausser einem Concerte seiner Composition mit einiger eigener Erfindung im Schlusssatze Chopin's F moll-Concert, von Liszt ein Stück über Gounod's Faust und die für Pianoforte umgekleidete Oberon-Ouvertüre.

Kleinere Aufführungen, zunächst für die Ihrigen und ihre Freunde, veranstalteten der Dilettanten-Orchester-Verein, »Cäcilien-Verein« genannt, und ein neugebildeter Gesang-Verein für gemischten Chor, vulgo »der feudale«. Es war im vorigen Herbst, dass sich die höheren Töchter und resp. Mütter, um doch nicht im Chore des Musik-Instituts neben Gretchen und Käthchen vor dem zahlenden Publikum zu stehen, mit ihren betreffenden Herren zu gemeinsamem Singen zusammenthaten. Sie haben an Herrn Pluge einen fähigen, eifrigen Dirigenten und unter sich recht gute Kräfte, junge Damen, die es mit titulären Concertsängerinnen aufnehmen könnten. Wir hörten da, in den Pausen der Chorübungen, zu wahrer Befriedigung: Pergolese's zugleich so reizendes und würdiges *Stabat Mater*, Cherubini's *Ave Maria*, Mehreres aus der Schöpfung, die grossen Duette aus den Hugenotten und Templer und Jüdin etc., am besten: Recitativ und Arie aus Jessonda (I, 7) »Als in mitternächt'ger Stunde« mit dem rührenden, reich und edel colorirten Larghetto-Schlusse »Bald bin ich ein Geist geworden«. Auch die Leistungen in Ensemble und Chor lassen sich für den jungen Anfang so wohl an, dass für die wahren Interessen der Kunst nichts mehr zu wünschen wäre, als ein baldiges Aufgehen des secessionistischen Vereins in den allgemeinen des Musik-Instituts, wenigstens aber ein zeitweiliges einträchtiges Zusammenwirken beider für grössere Aufführungen. Ohne einen solchen allein nachhaltig fruchtbaren Gemeinsinn würde es mit jenem am Ende doch nur das Privatvergnügen einer exclusiven Gesellschaft, so ein »*Concert à la cour*«.

Relativ gute Leistungen im Cäcilien-Verein waren die Tell-Ouvertüre, Concert-Ouvertüre Nr. 2 von Kalliwoda, Beethoven's C moll- und eine Symphonie des Dirigenten v. Röder, die im Andante und Scherzo an Beethoven's D- und A-dur anlehnt, im Finale sich kräftig und originell erhebt, im Fortgange aber mehr Fluss und Steigerung wünschen liess. Nennen wir schliesslich noch den für seine Art vortrefflichen Männergesang-Verein von St. Castor, der durch meist gute Wahl und Ausführung die beiden andern »Concordia« und »Liedertafel« allgemach in Abgang gebracht hat. Immer zu.

Ein Patti-Concert sollten wir zu der Zeit auch hier haben, und das liebe Publikum hatte begierig zur Casse des Herrn Ullmann gesteuert. Doch als der Tag gekommen, war die Signora, »plötzlich erkrankt«, in das bessere Land Mainz-Frankfurt abgereist. Echt amerikanischer Schwindel, dies Ausbieten der Virtuosität en gros!



Nachrichten.

Ein Aufsatz von Maurice Cristal in der *Gazette musicale* giebt einige interessante Notizen über Meyerbeer als Clavierspieler. Meyerbeer hatte von seinen Clavierstudien eine grosse Beherrschung der Technik behalten, welche ihn beim Improvisiren unterstützte. In Chopin's Hause, wo seine Besuche stets hochwillkommen waren, führten die Discussionen über Fingersatz, Rhythmus, Vortrag fast immer zu einer improvisirten Etude. Seine flüchtigen Einfälle wusste er so sicher und bestimmt zu gestalten, dass er mehr langüberdachte und ausgearbeitete Compositionen als augenblickliche Improvisationen vorzutragen schien. Ohrenzeugen (G. Sand) berichten, dass er die Gewohnheit gehabt habe, sich ein Thema, dessen einzelne Motive den Gegenstand der Phantasie bildeten, für den Schluss zu fixiren; so hörte man es keimen, wachsen und sich entwickeln, bis es endlich das Ganze krönte und abschloss. Der Berichterstatter schliesst mit einer kurzen Kritik der Clavierauszüge von den Meyerbeer'schen Opern, welche alle ohne Ausnahme mit derselben bekannten peinlichen Sorgfalt gefertigt sind, die dem Verstorbenen bei allen seinen Arbeiten eigenthümlich war. — Jene Notizen über Meyerbeer's Clavierimprovisationen sind nicht ohne Interesse. Sie zeigen, wie entschieden dramatisch und lebendig er zu gestalten wusste, und beleuchten ein bisher, wenigstens seit langen Jahren, ganz in den Hintergrund getretenes Talent in ihm, über welches kaum etwas Anderes bekannt war, als dass er es in seiner Jugendzeit mit staunenswerther Energie ausgebildet hatte.

M. Hauptmann bringt in den »Signalen« in einer kurzen Anzeige über die jüngst erschienenen nachgelassenen Compositionen von N. Burgmüller folgende Notizen über dessen Leben: »N. Burgmüller war in Düsseldorf im Jahr 1810 geboren. Den ersten Unterricht mag er wohl vom Vater, Musikdirector daselbst, erhalten haben. In den Jahren 1827—30 war er in Cassel, wo er bei Spohr Violin- und bei Hauptmann Compositionsunterricht nahm. Er war fertiger Clavier- und Violinspieler; auf beiden Instrumenten recht tüchtig ausgebildet; weniger in Virtuosenweise, aber so, wie man den Musiker beim Musiciren nur wünschen kann. Als Clavierspieler eingehend und gewandt im Anblick jeder fremden Partitur, wie complicirt sie auch sein mochte. Beim Quartett war er Spohr der liebste Violaspieler. Ob er später irgend eine Stelle bekleidet, ist uns nicht bekannt. Er starb, viel an körperlicher Krankheit leidend, 1836 in Aachen, wo er die Bäder brauchte.«

Zu dem bevorstehenden Eidgenössischen Sängerfest in Bern hatten sich bis zum 11. Juli 70 schweizerische und 11 ausländische Vereine mit einer Gesammtzahl von ca. 3200 Mann angemeldet.

Von dem Werke *Scriptores de musica* u. s. w. von Ed. de Coussemaker ist die 5. Lieferung erschienen.

Die *Società del quartetto di Milano*, von welcher in voriger Nummer die Herausgabe einer Musikzeitung gemeldet wurde, hat Ende vorigen Monats ein Concert mit Mozart, Beethoven und Mendelssohn auf dem Programm gegeben.

An Meyerbeer's Stelle ist G. Verdi in der Akademie der schönen Künste in Paris zum »auswärtigen Mitglied« erwählt worden.

In der dritten Lieferung der neuen von Arrey von Dommer herausgegebenen Auflage von H. Ch. Koch's musikalischen Lexikon finden wir folgende Notizen über das Leipziger Gewandhausconcert. Das erste Gewandhausconcert wurde gehalten am 11. März 1743 unter Leitung des nachmaligen Kantors Doles im Saale zu den »Drei Schwanen« am Brühl. Nach dem 7jährigen Kriege erneuerte man diese Musikaufführungen unter J. A. Hiller's Leitung, der sie später für eigene Rechnung unter dem Namen Liebhaberconcerte im Saale des »Königshauses« am Markte fortsetzte. In den Jahren 1779 und 80 wurden die unbenutzten Räume des ehemaligen Zeughauses (Gewandhauses) zu einem Ball- und Concertsaal umgeschaffen und am 29. September 1781 fand das erste Concert in diesem neuen Locale statt. Es constituirte sich ein Directorium von 12 Personen, welchem die geschäftliche Leitung obliegt, und Local wie Verwaltungsform sind bis auf den heutigen Tag dieselben geblieben. Auf Hiller folgte von 1785 bis 1817 der nachmalige Kantor an der Thomasschule Schicht, dem 1810 Christian Schulz zur Seite gesetzt wurde. Dieser hatte die Direction bis 1827, worauf sie von 1827—1835 durch August Pohlenz geführt wurde. Dann begann die Blüthezeit unter Mendelssohn Bartholdy bis 1843, auf welchen Hiller, Gade und J. Rietz und der jetzige Capellmeister C. Reinecke folgten.

Leipzig. Dem Vernehmen nach sind für das neue Theater Herr Marr in Hamburg als Oberregisseur und der Tenorist Herr Lück vom Mannheimer Theater engagirt worden.

ANZEIGER.

Hierzu eine Beilage: **Beethoven's Werke.** Prospect und Inhaltsverzeichniss der nunmehr fast vollendeten Breitkopf und Härtel'schen Ausgabe.

Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel in Leipzig.



Allgemeine Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Selmar Bagge.

Leipzig, 3. August 1864. **Nr. 31.** Neue Folge. II. Jahrgang.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.
Preis: Jährlich 5 Thlr. 10 Ngr. Vierteljährliche Pränumeration 1 Thlr. 10 Ngr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr.
Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Die deutsche Oper der Gegenwart.

(Fortsetzung.)

Wenn man von manchen Seiten die dramatische Ausdrucksfähigkeit Gluck's der Mozart's bei Weitem voranstellt, so kann dieses nur bedingt zugestanden werden. Zunächst ist man wohl durch Art und Anordnung der Gluck'schen Opernstoffe zu diesem Ausspruch veranlasst worden. Diejenigen Opern, welche man dabei im Auge zu haben pflegt, schliessen in ihrem ernsten Kothurnschritt jene Nebenhandlungen aus, welche in Mozart's Opern zu unserm Ergötzen die Haupthandlung zu umspielen und spielend sich mit ihr zu verschlingen pflegen. Der Ton dieser Gluck'schen Opern ist ein durchweg pathetischer, wodurch allerdings die Haupthandlung selbst, sowie der Ausdruck, den sie in der Musik findet, einheitlicher hervortritt. Dafür entbehren sie aber auch jener Mannigfaltigkeit sowohl in der musikalischen Erfindung, als auch in der dramatischen Individualisirung der Charaktere, welche in Mozart's Opern sich in so hohem Grade vorfinden. Mozart's Operncharaktere treten mit der Bestimmtheit von Individuen vor uns hin, Gluck charakterisirt mehr und schärfer die dramatische Situation im Allgemeinen. Seine Charaktere sind untereinander weit weniger verschieden, als die Mozart's. Ihre Verschiedenheit ist weniger eine ursprünglich in ihnen schon vorhandene, als vielmehr die Folge eines Reflexes, welchen die dramatische Situation auf sie wirft. Sie haben mit einem Worte etwas Typisches an sich, was ihnen den antiken Stoffen gegenüber, welche sie uns darstellen, sehr zu statten kommt. Die daraus entspringende einfache und oft herbe Grösse der Gluck'schen Oper, welche uns um so mehr imponirt, je mehr wir heutzutage gewohnt sind, in die Musik den Ausdruck unserer subjectivsten Gefühlsstimmungen zu legen, wollen wir wahrlich nicht antasten, wenn wir hinzusetzen, dass ein gewisser rhetorischer, ja in den Nebenpartien fast conventionell zu nennender Ton uns eine Folge davon zu sein scheint, dass Gluck nicht Stirn gegen Stirn den von ihm bevorzugten antiken Stoffen gegenüberstand, sondern dass diese ihm erst durch das abschwächende Spiegelbild der französischen Tragödie vor Augen traten. Wenn Mozart unserm Herzen näher steht, wenn mit innigerem Behagen sich unsere Sinne der wechselreichen Fülle seiner Opernmusik öffnen, so erschliesst die gewichtige und erhabene Tonsprache Gluck's uns eine wohl ferner liegende, jedoch vom Lichte idealster Hoheit bestrahlte Welt. Man darf nicht nachlassen darauf hinzuweisen, dass es eine ernste Pflicht aller Bühnenleitungen sei, durch öftere Vorführungen Gluck'scher Opern das Publikum wieder an diese bei aller Leidenschaftlichkeit erhabene und erhebende, im edelsten Sinne einfache Ausdrucksweise dramatischen Lebens zu gewöhnen. Eine vereinzelte Aufführung wird auf das Publikum mehr befremdend als gewinnend wirken, zumal wenn wir bedenken, wie dieses durch die moderne Opernmusik daran gewöhnt worden ist, bei Darstellung des Affekts statt eines holden Scheins der Wirklichkeit sich diese selbst in nacktester Natürlichkeit vorgeführt zu sehen, während unsern grossen Meistern auch in der Oper die Musik nur das Medium war, durch welches sie, die Wirklichkeit verklärend oder uns ihr entrückend, den Hörer einem reineren Genusse zuführten. Es gelingt dieses unseres Erachtens der dramatischen Musik aber nur, indem sie auch im grössten Affekt ein gewisses Maass des Ausdrucks nicht überschreitet, ohne welches ein vereinzelter Moment sich wohl effektvoller abzuheben vermag, aber auch in Gefahr geräth die Harmonie des Ganzen zu stören, die Unterordnung des Einzelnen unter dasselbe aufzuheben, ohne welche kein wahres Kunstwerk gedacht werden kann. Seit in der Oper neben dem musikalischen auch das dramatische Interesse mehr und mehr Geltung verlangte, konnte es nicht ausbleiben, dass die Gesetze dieser beiden Faktoren, aus denen die Oper sich bildet, hin und wieder mit einander in Conflikt geriethen. Durch ein treues Zusammenarbeiten von Dichter und Componist sind diese Conflikte bei beiderseitigem guten Willen entweder ganz zu beseitigen oder doch auf ein Minimum zurückzuführen, wie sie denn bei der grossen Dehnbarkeit und Mannigfaltigkeit der musikalischen Formen dem Componisten Gelegenheit geben, sich ausser als guten Musiker auch als Mann von Geschmack zu zeigen, der mit den scenischen Anforderungen wohl vertraut ist. Als einen beklagenswerthen Irrthum unserer Tage müssen wir es bezeichnen, dass man das Festhalten an der symmetrisch gegliederten Form als ein Hinderniss ansieht, welches dem Componisten nicht gestatte, den dramatischen Forderungen der Oper gerecht zu werden. Mit diesen Formen giebt die Musik ja eben das auf, was sie zur Kunst macht, und da wir sie einmal als den Hauptfaktor der Oper erkannt haben, so kommt der Widerspruch zu Tage, welcher in dem Wahn liegt, durch solchen Selbstmord könne die Oper zu neuem lebenskräftigen Dasein gelangen. Wohl kann die Situation den Componisten nöthigen, sich ihr enger anschliessend in eine

freiere Behandlung der Form einzulenken, oder mitten im Laufe des Stücks den musikalischen Fluss zu unterbrechen. Derartige Fälle sind bei Mozart und Gluck keineswegs selten, und allerdings um so wirksamer, je sparsamer man sie anwendet, je mehr sie den Charakter der Ausnahme festhalten. Zunächst aber möchten wir Gluck gegen den oft ihm zum Verdienst angerechneten Vorwurf in Schutz nehmen, als ob er zuerst der Musik habe ihre Selbständigkeit nehmen und sie nur als Mittel des dramatischen Ausdrucks verwenden wollen. Wie man auch die vielcitirte Vorrede zur Alceste deuten möge, wir halten uns vor Allem an Gluck's Schöpfungen und erkennen daraus, dass er allerdings bestrebt war, durch seine Musik den dramatischen Anforderungen der Situation mehr als damals üblich gerecht zu werden, und durch seine melodischen Gestaltungen das Wort zum klaren deklamatorischen Ausdruck gelangen zu lassen. Wenn er alles Nebensächliche aus der Oper entfernte, wenn sein Gesang eben wegen seines mehr deklamatorischen Charakters auf allen Schmuck verzichtete, mit dem die italienische Oper seiner Zeit ihre Partien auszustatten liebte, so verzichtete er damit auch auf ein gutes Theil der sinnlichen Klangfülle, welche aus Mozart's Opern uns entgegenquillt. Dafür greifen aber seine dramatisch lebendigen Chöre immer energisch in die Handlung ein, was bei Mozart mehr ausnahmsweise der Fall ist. Gluck war Musiker in so eminentem Sinne, dass er sich seines rein musikalischen Schaffens als eines solchen weit weniger als der Beschränkungen bewusst war, welche er sich zu Gunsten des dramatischen Lebens seiner Opern auferlegte. Ueberall klingt uns aus seiner Musik, so erschöpfend sie auch die Situation wiederzugeben bemüht ist, ein musikalisch Selbständiges, eine fortlaufende melodische Zeichnung in meist sehr knappen, und immer auch zum vollständig musikalischen Abschluss gelangenden Formen entgegen. Dass aber auch der colorirte Gesang, den Gluck bei den hier ins Auge gefassten Werken fast gänzlich bei Seite lässt, ausser dem Reiz der Mannigfaltigkeit, welche er den Gesangspartien verleiht, zum charakteristischen Ausdruck des Affekts benutzt werden könne, dafür finden sich schon in Mozart's Opern nicht wenige Beispiele. Ebenso überzeugt uns jede gute italienische Opernvorstellung, wie durch die grosse Freiheit, welche diese Musik den Sängern lässt, so Manches, was ein deutscher Musiker von vornherein als elenden Flitter verwerfen möchte, plötzlich eine ganz neue charakteristische Färbung erhält, und sich willig zum Ausdruck des Affekts herleiht.

Als des geistigen Erben beider genannter Meister, Mozart's wie Gluck's, müssen wir eines fruchtbaren Operncomponisten Erwähnung thun, der zwar kein Deutscher ist, dessen Werken jedoch, wenn man sie auch in neuerer Zeit ungebührlich vernachlässigte, man nie angestanden hat das Bürgerrecht auf der deutschen Opernbühne zuzusprechen. Wir meinen Cherubini. Jemehr Frankreich, sein zweites Vaterland, für das er zunächst schuf, ihn um ephemerer Tageserscheinungen willen der Vergessenheit Preis giebt, um so mehr ist es Pflicht für uns Deutsche, ihn hochzuhalten, und nicht zu vergessen, was wir ihm danken. In seiner »Medea« tritt Cherubini geradezu in Gluck's Fussstapfen. Ueberall derselbe energisch-tragische Ausdruck, dieselbe edle klar ausgesprochene und oft knappe Form.*) Wenn hier in der Melodieführung der Stimmen der deklamatorische Charakter sich vorwiegend geltend macht, dem wir zuweilen etwas mehr innere Wärme wünschen möchten, so verstand er es in andern Opern meisterlich, einen gemüthvolleren Ton von fast volksthümlicher Einfachheit anzuschlagen, sowie ihm auch in mehr komischen Partien die anmuthigsten und geistreichsten Einfälle zu Gebote standen. Trotz den straff gespannten Formen ist der dramatische Ausdruck durchaus lebendig. Wenn aber oft die Schönheit eben dieser Formen fast zu sehr ein rein formales Interesse in Anspruch nimmt, so mag dieses darin seinen Grund finden, dass Cherubini's Motiven zuweilen etwas von jener Frische fehlt, welche aus jedem Takte Mozart'scher Musik zu uns spricht. Bei Cherubini's dramatischer Charakteristik ist zu bemerken, dass er sie in den Musikstücken seiner Opern mit grosser Energie auf einen Punkt zu concentriren liebt, wo sie durch die Oekonomie, welche sein ganzes Schaffen charakterisirt, immer zur mächtigsten Wirkung gelangt und selbstverständlich mit dem rein musikalischen Gipfelpunkt zusammenfällt. Wie Cherubini gewöhnlich aus Motiven, welche mehr von feiner geistreicher, als tief erregter Empfindung zeugen, mit Hülfe seiner grossen contrapunktischen Kunst die Gebäude seiner Orchesterwerke aufführt, so dass diese in ihrer klaren Uebersichtlichkeit gewissermaassen von einem Punkte aus zu übersehen sind, wie er als guter Feldherr, die Instrumente erst nach und nach fast zögernd ins Gefecht führend, sich immer noch eine Reserve bereit hält, bis er die ganze Armee des Orchesters zum mächtigsten Gesammtangriff concentrirt, in analoger Weise verfährt er beim Aufbau eines Duetts oder sonstigen Ensemblestücks, indem er zur Erreichung grosser dramatischer Wirkungen oft das harmonische Element auf eine neue und eigenthümliche Weise zu benutzen weiss. Wohl ist dieses auch von den älteren Meistern zur dramatischen Charakterisirung verwandt worden, aber doch nur als ein Mittel unter andern, kaum früher in so selbständiger, man möchte sagen absichtlicher Weise, als bei Cherubini, welcher eben dadurch auf unsere neuere dramatische Musik von grösstem Einfluss gewesen ist. Nachdem er seine Motive entweder in gemächlichem Fluss, oder in feurigem Anstürmen, oder, je nach der Situation, unterbrochen von häufigen, spannend wirkenden Pausen entwickelt hat, und sich dabei lange, für unsern an reicheren modulatorischen Wechsel gewöhnten Sinn beinahe zu lange in der Grundtonart hält, liebt er es plötzlich abzubrechen, und uns durch einen kühnen Ruck in eine mehr oder weniger ferne Tonart zu schleudern. Aus diesem Bedürfnisse, beim Anfang eines Tonstücks lange in der Grundtonart zu verweilen, erscheint die bekannte Aeusserung Cherubini's über Beethoven's Ouvertüre zu Leonore (in C Nr. III), deren Tonart er nicht wollte erkannt haben, von seinem Standpunkte aus wohl erklärlich, und für seine Anschauung der Form sogar höchst charakteristisch. Zu gleicher Zeit erklärt sich aus diesem Verfahren die beim Hören Cherubinischer Musik uns aufgefallene Erscheinung, dass die so oft gehörte und immer wieder nothwendige Ausweichung nach der Dominante bei ihm zuweilen wie etwas ganz Neues auf uns wirkt. Am rechten Ort aber ist die Modulation dieses Meisters, dessen Styl man in Frankreich als »*perruque*« zu bezeichnen beliebt, so kühn und wirksam, dass wir sie, wenn wir nicht fürchten müssten missverstanden zu werden, geradezu als modern bezeichnen möchten. Wie man wohl behaupten darf, dass jede künstlerisch zu rechtfertigende modulatorische Kühnheit sich schon in den Werken S. Bach's vorfindet, so begegnet uns bei Cherubini Manches, was in den Schöpfungen der Gegenwart mit der Prätension des Neuen
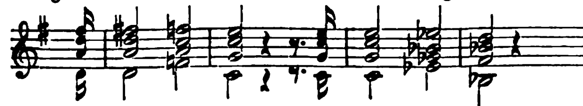
*) Das Frankfurter Stadttheater hat sich das Verdienst erworben, Cherubini's »Medea« (mit Recitativen von Lachner), sowie zwei andere in unverdiente Vergessenheit gerathene Opern desselben Meisters, »Lodoiska« und »Faniska«, vor einigen Jahren zur Aufführung zu bringen.

vor uns hintritt. *) Wenn Dergleichen jetzt als etwas Neues auf uns wirkt, so findet dies weniger seinen Grund in unserer Unbekanntschaft mit dem Alten, worin es bereits enthalten war, als vielmehr darin, dass dort als natürliches Ergebniss der harmonischen Entwickelung erschien, was jetzt mit Bewusstsein als Würze verwandt wird, oder dass dort als mit dem Ton des Ganzen contrastirende Ausnahme erschien, was man uns heutzutage als tägliches Brod giebt und zwar oftmals in der Absicht, gewisse flaue melodische Gänge dadurch, wie man oft sagen hört, »interessant« zu machen.

Ein gewaltiger Geist, wie der Beethoven's, musste auch in der Oper sich mit der ihm eigenthümlichen Energie auszusprechen berufen sein, und wusste auch hier den überlieferten Formen das Siegel seines Genius aufzudrücken. Im »Fidelio«, welche Oper wir gewiss mit Recht als das Höchste betrachten, was im Gebiete der dramatischen Musik der deutsche Geist, der Geist aller Völker und Zeiten bis jetzt geschaffen, im »Fidelio« versenkte er sich ganz mit dem ihm eigenen Ernst in den Kern der Handlung, und man darf wohl behaupten, dass jeder Takt dieses Wunderwerks dem Schaffensdrang einer im tiefsten Innern erregten Künstlerseele sein Dasein verdankt. Wohl mag es seinen Grund in dem bei Beethoven so bedeutsam hervortretenden ethischen Moment haben, dass dieser Stoff ihn besonders fesseln musste. Soll er doch selbst erklärt haben, dass es ihm unmöglich gewesen sein würde, ein Opernbuch wie den »Don Juan« zu componiren. Dieses innerste Erfassen des Stoffes, welchen er ganz zu durchdringen und dann zu bedeutsamster künstlerischer Gestaltung zu bringen bestrebt war, musste zur Folge haben, dass manche Partien, welche füglich etwas mehr zurücktreten könnten, eine fast zu grosse Wichtigkeit erhielten, dass er in dem Bedürfniss, auch die Nebenfiguren in ihrem innersten Leben zu fassen und aus diesem heraus zu gestalten, diese gewissermaassen über sich selbst emporhob. Daraus erklärt sich der nicht ganz unbegründete Vorwurf, den man dem »Fidelio« gegenüber zuweilen aussprechen hört, dass die Musik keinen Ruhepunkt biete, dass sie in allen ihren Theilen unser ganzes Mitempfinden, unsere volle geistige Thätigkeit auf gleiche Weise in Anspruch nehme. Mozart würde freilich die Partien einer Marzelline, eines Rocco und Jaquino wohl anmuthiger, anspruchloser, und deshalb nicht weniger charakteristisch gefärbt haben. Wenn Beethoven aber auch diesen Nebenpartien eine bedeutsamere Auffassung zu Theil werden liess, so geschah es, weil er nur so sie in einer Welt dulden konnte, in welcher sich diese heroische That aufopfernder Liebe vollzieht, weil seinem Gefühl nach die Würde dieser That beeinträchtigt worden wäre, wenn wir sie in der Umgebung weniger bedeutender Naturen hätten geschehen sehen. In Folge davon wurde für die erregteren, leidenschaftlicheren Momente, wie die Wuthausbrüche des Pizarro, die Scenen der Katastrophe im zweiten Akt, um sie wirkungsvoll aus der ohnehin schon so bedeutsamen Umgebung hervortreten zu lassen, eine sehr kräftige Farbengebung, eine Anspannung aller sich zur Charakteristik darbietenden Mittel nöthig. Da jedoch die wilde Erregtheit, welche in diesen Momenten herrscht, durch eine ihr völlig ebenbürtige künstlerische Gestaltungskraft ausgesprochen erscheint, da gerade in ihnen Beethoven's Genius in seiner ganzen Gewalt sich uns offenbart, so empfinden wir sie nie als ein die Grenzlinie des Schönen Ueberschreitendes, obwohl wir mit dem Bekenntniss nicht zurückhalten, dass ein Weitergehen in der musikalischen Charakteristik so wild leidenschaftlicher Momente die Gefahr mit sich bringen würde, statt der künstlerischen eine pathologische Wirkung zu erreichen.

Wir haben damit schon ausgesprochen, dass wir keineswegs der Ansicht sind, für alle Zeiten solle man sich in dem Grade und der Art dramatischer Charakteristik, wie sie Gluck's, Mozart's und Cherubini's Opern aufweisen, genügen lassen, wir sind aber zugleich der Grenze nahe gekommen, welche wir ihr im Interesse der musikalischen Schönheit, der reinen künstlerischen Wirkung stecken müssen. In manchen Erzeugnissen hat die Gegenwart in ihrem Fortschrittstaumel diese Grenze freilich wenig beachtet. Als habe man gefühlt, dass die Subjektivität unseres künstlerischen Empfindens wie in der Poesie so auch in der Musik der Erreichung grosser dramatischer Wirkungen wenig günstig sei, war man bemüht, durch künstliche Aufregung die mangelnde Kraft zu ersetzen, und durch Aufbietung äusserlicher Mittel den dramatischen Ausdruck auf die Spitze zu treiben. So ist denn an die Stelle des Graziös-Anmuthigen das Prickelnd-Pikante getreten, der edle reine Wohlklang hat der Anwendung schwelgerischer sich selbst überbietenwollender Klangfarben weichen müssen, statt des Reizvollen gab man uns das Gereizte, statt des Gewaltigen das Gewaltsame. Wohl wird jede Zeit die ihr eigenthümliche Anschauungs- und Empfindungsweise auch zur künstlerischen Darstellung zu bringen berufen sein, indem solche sich in der Seele eines Künstlers concentrirt und dieser in seinem Schaffen als sein eigenstes Eigenthum ausspricht, was seiner ganzen Zeit angehört. Wer wollte der Gegenwart dieses Recht bestreiten, wer wollte nicht unbedingt zugeben, dass unsere von der Zeit eines Mozart so verschiedene Empfindungs- und Anschauungsweise auch in der dramatischen Musik ihren Ausdruck finden müsse? Dass dann auch die uns überlieferten musikalischen Formen eine den Bedürfnissen der Gegenwart gemässe weitere Ausgestaltung erfahren müssten, scheint uns ebensowenig zweifelhaft, als dass sie vermöge ihrer Elasticität einer solchen fähig und daher durchaus geeignet sind, den Inhalt einer neuen Zeit in sich aufzunehmen. Hat doch schon jeder unserer grossen Meister seinen eigensten von dem der andern so verschiedenen Inhalt in sie hineingelegt, und in völlig absichtlosem Schaffen, nur aussprechend was ihn bewegte, und es auf die einzig ihm mögliche Weise aussprechend, das formale Element weiter und weiter entwickelt. Wie in der Natur kein Stillstand stattfindet, wie hier Alles Leben, d. h. Alles ein Wachsen, Vergehen und im Vergehen ein Hervorbringen von etwas Neuem ist, so ist auch alle geistige Entwicklung in stetigem Fluss begriffen, und das starre Festhaltenwollen am Alten ist nicht nur eine Versündigung gegen dieses oder jenes geistige Erzeugniss, sondern gegen das Princip aller geistigen Entwicklung überhaupt. In der Geschichte der Idee aber, wie in der der Natur, bemerken wir wohl hier und da ein Nachlassen, ein Sichwiederaufraffen, niemals jedoch ein wirkliches Abbrechen, ein Vonvornanfangen. Alles Neue wurzelt eben im Alten, alles Gegenwärtige im Vergangenen. Da nun alles Geistige sich nach innerstem

*) Um ein Beispiel von vielen zu geben, verweisen wir hier auf gewisse harmonische Fortschreitungen im Finale (Marsch und Chor Nr. 11) des zweiten Akts von Cherubini's »Medea«, in welchen jeder unbefangene Hörer Akkordfolgen erkennen wird, die Wagner als Grundlage der ihm eigenen chromatischen Melodieschritte nur allzuhäufig anwendet. Wir meinen die vom Frauenchor gesungene Stelle:



Bedürfniss seinen Leib schafft, in welchem es sich selbst zur Erscheinung zu bringen bestrebt ist, da also jede Idee die ihr analoge Form sucht und findet, so bildet die Geschichte dieser sich auseinander entwickelnden Formen eine der Geschichte der Ideen parallellaufende Kette. Wohl scheint es zuweilen, als wenn durch eine mit blitzschneller Plötzlichkeit hervorbrechende Idee die gleichmässige Entwicklung des Geistigen wie des Formalen aufgehoben würde, als wenn der Genius eines grossen Mannes das Motto einer neuen Zeit ausspräche. Dieses so neu Erscheinende ist aber bei näherem Hinblick fast immer das naturgemässe Resultat alles Vorhergehenden. Wenn es die Mitwelt als neu empfindet, so ist es nur, weil sie der darin liegenden Nothwendigkeit sich nicht klar, oder nicht frühzeitig genug bewusst wurde, weil es nur den grössten Genien jeder Zeit gegeben ist, den Inhalt derselben entweder in der Wissenschaft mit tiefstem Verständniss zu erfassen, oder in der Kunst, mehr instinktiv davon erfüllt, durch eine schöpferische That auszusprechen. Wo aber eine anscheinend neue Idee durch ein Kunstwerk zu Tage tritt, geschieht es immer in rein naiver Weise, niemals in der ausgesprochenen Absicht, etwas durchaus Neues geben zu wollen.

(Fortsetzung folgt.)

Recensionen.

Schriften über Musik:

August Reissmann, Allgemeine Musiklehre; für Lehranstalten und zum Selbstunterricht bearbeitet. VI und 327 S. 8. Berlin, 1864.

E. K. Abermals ein neues Buch, das dem encyklopädischen Bedürfnisse der Zeit abzuhelfen bemüht ist, und das allgemeine Wissbare, dessen ein Gebildeter nicht gern unkundig wäre, kürzlich und fasslich darzustellen sucht; nach Ankündigung des Vorworts jedoch nicht im gewohnten Sinne von Zusammenstellung elementarer Begriffs-Erklärungen, sondern um ein Gesammtbild von Wesen und Bedeutung der Tonkunst zu entwickeln. Marx, der das Wort Allgemeine Musiklehre zuerst am Ende der dreissiger Jahre gebrauchte, verstand darunter den Inbegriff derjenigen allgemeinen Kenntnisse und Anweisungen, die den Musikbedürftigen für jedes besondere Fach ausrüsten; dass es zugleich für Lehrende und Lernende bestimmt war, ist das Neue, dem vermeinten Zeitbedürfniss Gemässe, wodurch es sich gefährlich hervorthat: seinem Inhalt nach ist es neben den übrigen das schwächste, für den Lehrer höchstens als Repertorium ergiebig, aber zu Gründung solider Kenntnisse wenig brauchbar. Weil aber jenes Bedürfniss repertorischer Weisheit sich immer aufs Neue geltend machte, so mehrte sich das Geschlecht der »allgemeinen« Lehrbücher; eines dergleichen hat Widmann mit treffender Kürze ohne wissenschaftliche Prätension in seinem »Handbüchlein« hergestellt, das die gangbaren Systeme excerpirt, manche Irrthümer verewigt, zur Uebersicht für Lehrer aber dennoch brauchbar ist und dafür sein bescheiden Theil Lob und Tadel als Lohn dahin genommen hat. In höherem Sinne als die vorigen hat A. v. Dommer durch seine Elemente der Musik zu wirken gesucht, indem er den Inhalt und Umfang unserer Kunst nach der natürlichen und künstlerischen Seite zu entwickeln strebte und mehr als alle früheren die historische Herkunft in Betracht zog; ein wohlangelegtes inhaltreiches Buch in ansprechender Darstellung, wo jedoch manches Einzelne Widerspruch erwecken konnte; ein Umstand, der in der Recension d. Bl. 1863 Nr. 4 und 5 neben dem Lobenswerthen wohl zu eckig geltend gemacht ist, um die doch zu Grunde liegende Anerkennung allen Lesern sogleich fühlbar zu machen.

Das heute vorliegende Werk von Reissmann setzt sich das höhere Ziel, ein »Gesammtbild von Wesen und Bedeutung« etc. aufzurichten. Wäre solches nur in solchem Rahmen darstellbar! Eine grosse Aufgabe gewiss, deren Erfüllung jedoch entweder anderes Material fordern, oder einem anderen Ort, z. B. einer philosophischen Encyklopädie der Kunst, einzureihen wäre, einer Lehranstalt aber nach heutigem Begriff leicht über den Kopf wachsen würde. Doch sehen wir von solchem Vorurtheil ab und sehen das Gegebene an.

Die Einleitung handelt von Wesen, Inhalt und Wirkung der Tonkunst im Allgemeinen, von ihrer Verständlichkeit in Vergleich mit anderen Künsten, von ihrer universellen Völker und Zeiten einenden Mission, ihrer den ganzen Menschen durchdringenden Gewalt, die weder auf künstlerischem Bewusstsein, noch auf äusserer Nothwendigkeit, sondern allein auf dem Reichthum ihrer Innerlichkeit beruhe: denn wie die Malerei erst »durch die Anatomie des Körpers, so sei die Musik erst durch die Anatomie des Geistes« zur Vollendung gelangt (S. 6)! — Bezüglich ihrer »Stellung zur Gesellschaft« wird die Unterschiedenheit der Menschen nach Sinnlichkeit, Geist und Gemüth für den Grund des Zwiespalts im Urtheil erkannt, welcher Zwiespalt jedoch bei christlichen Völkern zu harmonischer Einheit sich löse; diese seien daher auch allein im Stande, die Musik zur hohen Kunst auszubilden, und allein jenes sittlichen Kunstinteresses fähig, das der gebildete Geist beim Genuss eines Kunstwerks empfinde; dieses aber bestehe in nichts Anderem als: »dass er jene Naturgewalt nicht allein auf sich wirken lasse, sondern dass ihm durch die Besonderheit ihres Waltens auch das Bewusstsein von der Idee vermittelt wird, welche jene aufbot und wirken lässt« (S. 10). — Nach dieser überaus kunstsinnigen Erörterung geht die andere Hälfte der Einleitung zu dem fasslicheren Thema der allgemeinen Gliederung fort in kirchliche, dramatische etc. Musik. Die Kirchenmusik ist jetzt deshalb so tief gesunken, »weil die Religion . . . meist nur die kleinlichen Zwecke der Kirche verfolgt und aufgegeben hat, sich mit den höchsten Interessen der Menschheit zu beschäftigen« . . . Die katholische ist fast nur . . . »Werkeltagsmusik grobsinnlichen Bedürfnisses geworden, die protestantische existirt fast nur noch ausserhalb der Kirche« etc. (S. 10, 11). Der Oper ist die Popularitätssucht gefährlich geworden . . . hier wird ächte und falsche Popularität mit Recht unterschieden, wobei wir hinzufügen möchten, dass diese ganze Frage eben der Musik vorzugsweise angehört, da ihr ganzes Leben und Wirken auf dem Mitleben und Wiederklingen beruht, während man bei plastischen Werken selten, bei Bauwerken wohl niemals von Popularität spricht.

Die Einleitung, mehr kritisch berichtend als darstellend, ist gleichwohl interessant zu lesen, doch wird davon nicht viel haften bleiben, was dem Selbststudium förderlich wäre. Die folgenden drei Bücher handeln vom Darstellungsmaterial, der Formenlehre, der Kunstübung.

Darstellungsmaterial ist nach dem Verfasser Ton, Harmonik, Rhythmik, Melodik, Klang. — Vom Tone wird gelehrt, wie er entstehe und welche Phasen an ihm geschichtlich sichtbar geworden, so dass nach einer andern Fassung unseres Verfassers die Geschichte der Musik nichts Anderes ist als »Geschichte des Tones«. Hierauf werden Systeme, Schrift und Namen der Töne praktisch genügend

erläutert; aber die Bedeutung des Ganztons und Halbtons hätte wohl in einer allgemeinen Lehre Erläuterung verdient, weil wir letzthin anderswoher vernommen haben, dass die chromatische Leiter — wie bei den Chinesen — als ursprüngliche gelten soll! also der Halbton das Grundmaass sei. Die hier angefügte Sage von der Untheilbarkeit der kleinen Sekunde (S. 28) ist nicht wissenschaftlich, sondern dem Klavierhandwerk entlehnt.

Die Harmonik ist im Verhältniss des Ganzen*) zu kurz abgehandelt, vielleicht weil dieses Gebiet dem Verfasser mehr theoretisch als philosophisch erscheint — womit es seine Richtigkeit haben mag; und dennoch ist jenes engere Maass dem Gange der Lehre hier nicht entsprechend, da der allgemeinen Erkenntniss eben besonders daran liegen muss, von Modulation, Nonen, Minderseptimen u. dgl. mehr als die äussere Beschreibung zu wissen. Dass der Ausgang vom terzenweise geschichteten Dreiklang genommen wird — was geschichtlich und wissenschaftlich falsch ist, — dass ferner der Name Dreiklang noch etwas Anderes bedeuten soll als: Urakkord (S. 38) — was ebenfalls gegen den historischen Sprachgebrauch — diese und ähnliche Dinge haben wir oft beklagt und müssen uns bescheiden, in der Wissenschaft der Zukunft die Anerkennung des Richtigen zu erhoffen.

Auch die Rhythmik ist kürzer als erwartet, doch sind in der zweiten Hälfte derselben treffende Bemerkungen über die Ausdehnung der einfachen Rhythmen, ihre Kombinationen und Konstruktionen, und ihr Verhältniss zur Wortrede. — Die Melodie, als das »wirksamste musikalische Ausdrucksmittel« (S. 95) zu beschreiben, das kann uns nicht genügend erscheinen, nachdem sie schon Marx — und mit Recht — in den Mittelpunkt der Lehre gestellt hat, als das Centralleben der Tonkunst. Uebrigens sind die Erläuterungen, welche Reissmann in der Melodik gegeben, interessant, wenn auch die Reihenfolge: »Vorhalt, Durchgang, Orgelpunkt, Thema, Periode« etc. etwas schwierig einzusehen ist, und die melismatischen Manieren: Triller etc., welche ein Fünftel dieser kurzen Lehre (S. 83—98) umfassen, in der eigentlichen Melodik kaum erwartet werden. — In der Lehre vom Klang wird Gesang und Rede gut gegen einander abgewogen, dann eine Uebersicht der Organik, des Orchesters, der Tonumfänge etc. gegeben (S. 99—130), doch mehr Wortbeschreibungen als Sachen.

Reichhaltiger ist das zweite Buch: Formenlehre, die, wie wir vom Verfasser bereits wissen, ihm nicht nur Lieblingsmaterie, sondern Kern der Kunstlehre ist. Dem wird jeder wissenschaftliche Kunstfreund durchaus beistimmen, auch wenn er gewisse Wendungen anders wünscht, z. B. die amphigurische Symbolik verwünscht, die sich aus der Berliner Denkungsart abzweigt von Hegel bis Marx und bis Vischer-Köstlin — wonach nämlich alle Aeusserungen des Kunstgeistes entweder intellectuelle Willensakte sein sollen oder, was schlimmer — Selbstentwicklungen des Kunstmaterials, von dem wir noch nicht einmal wissen, ob es nominalistisch oder realistisch zu verstehen sei. Uns mindestens, die wir in platter deutscher Rede aufgewachsen sind, jene Denkungsart aber auch erlebt, verstanden und wieder abgeworfen haben, kommt das Hegel'sche Alte nun schon fast neu vor: dass »das Darstellungsmaterial an sich schon danach strebt, sich formell abzurunden . . . sich zusammen zu fügen trachtet« (S. 133); ferner (S. 137): »Als natürliche Produkte eines nach Offenbarung dringenden Inhaltes entstehen die Vokalformen« etc. Doch lassen wir die philosophische Polemik und gehen dem Thatbestand nach, um zu sehen, wie viel Positives, Lehrenden und Autodidakten Erwünschtes im Folgenden gelehrt wird.

Wenn nun gesagt wird (S. 133), »Form ist Begränzung«, so möchten wir bei diesem Worte, hoffentlich im Sinne des Verfassers, den Verdacht abwehren, als hiesse das nur: Verneinung, Beschränkung, negativ Ausschliessliches, da vielmehr die positive, die selbständige Gestalt eigenen Lebens den realen Begriff der Kunstform ausmacht. Der Anwendung*) auf die tollgewordene Formlosigkeit der neudeutschen Schule stimmen wir von Herzen bei, auch manchen späteren Ausführungen: aber die Angelpunkte der Forschung müssten zuvor gesichert sein, um auch Widerwillige zu überzeugen.

Die Schwierigkeit, konkrete und abstrakte Formen in klares Verhältniss zu einander zu stellen, hat bei einigen Theoreten Gleichgültigkeit, bei anderen Gezwungenheit im Anordnen der Materien gewirkt, daher wir nirgend so wie im Tongebiet mannigfaltige Würfe hinnehmen müssen, und eine typisch geordnete Reihefolge noch immer vermisst wird. Unser Verfasser hat den kühnen Griff gethan, die kanonischen Formen als »Elementarformen« vorausgehen zu lassen, was allerdings sehr neu und überraschend ist, aber um jener Ungewissheit willen ertragen werden mag; nur fürchten wir, dass die Leser, an die das Buch adressirt ist, den konkreten Gewinn aus dieser Uebersicht mehr suchen als finden werden. Uebrigens ist die Entstehung des Kanon und Kontrapunkts mit witzigem Scharfsinn entwickelt (S. 138); ob bis zur Evidenz glaubhaft (S. 139), darf man bezweifeln. Von den Arten des Kanons werden Beispiele vermisst; zur Fuge sind einige gegeben (S. 149), für den ersten Anblick orientirend, aber nicht genügend, um darin warm zu werden. — Nach diesen skizzenhaften Grundrissen thut Einem wohl, im nächsten Kapitel Von den Vokalformen mehr Thatsächliches zu vernehmen, wo dem Verfasser die früheren Studien aus seinem ersten Werke: Das deutsche Lied den positiven Hintergrund bilden. Dieses Werk ist vielen Lesern bekannt, auch vielleicht erinnerlich, welche Urtheile ihm zu Theil geworden in der Deutschen Musik-Zeitung 1862 S. 81, 92, welchem Urtheile wir bei mancher Verschiedenheit des Einzelnen doch im Grunde uns anschliessen: dass nämlich ein reicher Inhalt mit geistreichen Aperçus in springendem Zusammenhange dargelegt den Leser mehr errege als erfülle. Darin hat die neuere musikalische Journalistik einen Fortschritt gemacht, dass sie den Wirklichkeiten mehr Raum gönnt, womit mancher wissenschaftliche Irrgang vergütet wird; auch Reissmann's früheres Werk, wenn nicht überall genügend, ist doch an positiven Darstellungen reicher; an Marx' Hauptwerke ist es kein geringer Vorzug, dass jeder Lehre eine Fülle klassischer Beispiele zur Seite steht; im hier vorliegenden dagegen ist das Verhältniss des Positiven zum Räsonnement oft ungünstig, ja ein grosser Theil des Gegebenen den meisten Lesern geradezu unverständlich, selbst wenn sie sich dem Verfasser blindlings zu ergeben entschlossen sind.

*) Es sind nämlich zuträglichere Verhältnisse, die auch den Lehranstalten nützlich, zu denken. Marx in seinem gleichnamigen Buche giebt der Harmonik ein Zehntel, Reissmann ein Sechszehntel, Dommer in seinen Elementen wohl angemessen ein Sechstel des Ganzen. — Diese äusseren Verhältnisse sind nicht gleichgültig; sie rühren an den »Rhythmus des Gedankens«, der in der Berliner Spekulation sonst einen guten Klang hat.

*) Nebenbei erwähnen wir, dass die Korrektur des Buchs nicht überall sorgfältig genug ist; an dieser Stelle ist S. 134 sinnstörend, dass in der ersten Zeile das Wort dadurch fehlt vor dem Worte dass. — Ferner: S. 144 Z. 13 wird das Wort fehlen vor dem Komma vermisst.

Das Princip, auf welchem Reissmann die Theorie der Liedform erbaut, nämlich das Tonika-Dominant-Verhältniss, ist von der Kritik angefochten; mit Unrecht, wie uns scheint, da es wenigstens im modernen seit 300 Jahren entwickelten Liede sich historisch bezeugt. Die Trennung in Volks- und Kunstlied (S. 160) ist gut dargestellt; vielleicht würde hier die tiefer grabende philosophische Aesthetik auf historischem Grunde noch tiefere Aufschlüsse über Volksthümlich und Artistisch entdecken; aber das hier Gegebene ist der ansprechendste Theil des Ganzen. Die individuellen Urtheile über unsere neueren Liedmeister werden, je mehr sie unserer Zeit angehören, desto mehr Für und Gegen erwecken; für einzelne der besprochenen fehlt gewiss Vielen die Anschauung; denn wer hat die tausend Lieder von Schumann, Schubert, Mendelssohn und Franz so weit im Kopfe, um dem Verfasser in seinen blitzschnellen Urtheilen zu folgen! — Romanze, Ballade — Lyrisch, Episch — Lyro-Episch, Epo-Dramatisch und dergl. lassen wir auf sich beruhen, bis ein genügender Beweis geführt ist, was solche Kategorien der Kunstwissenschaft nützen. Aehnliche Frage könnte man bei Motett und Cantata erheben; doch scheint deren Unterschied historisch besser begründet und auch von den schaffenden Meistern oft, nicht immer, inne gehalten.

Geistreiche Anregungen gewähren die folgenden Kapitel, wo sich der Verfasser in dem, was unserer Zeit angehört, vorzüglich belesen und kundig zeigt. Für die Reihenfolge der einzelnen Materien wünschten wir auch hier eine mehr erkennbare Ordnung, und hier möchte die Dialektik am Platze sein, eine perspektivische Durchsicht zu öffnen, um uns zu lehren, wie die materiellen Unterschiede der Instrumente — Geiger und Bläser, Solo und Chor, Klangfarben etc. — den idealen Steigerungen dienstbar werden, so dass das erst begleitende, dann selbständige Instrumentale in schweifenden, geschlossenen, cyklischen Formen sich zeitlich entfaltet. Vielleicht würde sich so auch schärfer darstellen lassen, wie sich die moderne Sonate von der älteren wesentlich scheidet; denn der äussere Unterschied gegensätzlicher Tonarten der Einzelsätze, worin unsere Sonate das Widerspiel der Suite ist, begleitet doch nur den inneren, der auf dialektischer Vereinigung von Tanz- und Lied-Satz *) beruht. Dies ist angedeutet S. 180, weiter ausgeführt S. 184, ohne jedoch das letzte Wort des Verständnisses zu sprechen.

Den Schluss der Formenlehre bildet der Liebling neuerer Zeiten, die dramatische Form (S. 191—214). Die eigentliche Bedeutung der dramatischen Musik ist S. 196 gut beschrieben: »Wie die Lyrik, kehrt auch sie das innerste Leben hervor, aber nicht in einem Tableau lyrischer Ergüsse, welche die Empfindung isoliren, lostrennen vom gesammten Menschen; die dramatische Musik fasst sie vielmehr zusammen zur Totalität und zeigt sie uns in ihrem Verhalten zur Aussenwelt als Faktoren von Thaten und Ereignissen. Während die Lyrik nur einen Theil vom Menschen giebt, giebt uns das Drama den Menschen ganz und die Menschheit« — wo wir nur die letzten drei Wörter als hyperbolische wegwünschen. Dieses ganze Kapitel ist reich an treffenden Belehrungen, und wir begnügen uns Einzelnes als besonders Gelungenes namhaft zu machen: S. 198, vom Recitativ — mit Verwerfung des ohne Musik gesprochenen Dialogs; S. 202, Chor, nach der altgriechischen Weise aufgefasst als betrachtender, nicht mithandelnder Zuschauer (wo wir nicht unbedingt für alle Fälle zustimmen); S. 206, Arten der Oper — wo uns jedoch die Bestimmung der romantischen Oper als »Welt der Wirklichkeit« nicht begründet scheint *); sollte nicht der alte Gegensatz *opera seria* und *buffa* immer noch treffend sein?

Das dritte Buch: »Kunstübung und Kunstbildung« bringt wiederum manches Interessante und Neue neben anderem theils Entbehrlichem, theils Bestreitbarem. Die langen Namenreihen aller möglichen Vortragsbezeichnungen: S. 219—223, 228—233 sind mehr amüsant als nothwendig; wie sehr sie dem eigentlichen Kunstsinne entbehrlich, merken wir an Bach und Händel's Gebrauch (vgl. S. 233); ein Mehreres als jene Meister zu thun, zwingen uns allerdings moderne Orchester-Ansprüche, doch ist auch hier Beschränkung weise. — Die Händel-Bach'sche Orchestration wird gegen Modernisirungen in Schutz genommen (S. 235); der sogenannte dramatische Liedervortrag, wo z. B. Schubert's Erlkönig mit wechselnden Stimmen, quiekend, heulend und brummend, auch wohl mit luftdurchsägender Gestikulatur humorisirt wird, findet gebührende Abfertigung S. 237. — Lesenswerth ist, was über gute Leitung und künstlerische Anordnung von Singvereinen und Concerten gesagt wird, wie das Publikum zu erziehen sei etc. S. 252—255; besonders zu beachten ist, dass »der Sologesang als reife Frucht aus dem Chorgesange hervortreiben solle«, nicht von ausserhalb hinein zu stellen sei, S. 254.

Das folgende Kapitel handelt von der Musikbildung vom Kinde bis zum gereiften Künstler. Hier ist der wichtigen Gehörübung gedacht (S. 261), aber dieselbe leider mit dem Halbton begonnen, statt mit dem Dreiklang und dessen Gliedern, doch wird dies nachträglich gebracht in gebrochenen Akkorden (S. 265). Dass der Gesang überwalte, wird mit Recht empfohlen; unpoetisch aber ist, den Kindern nur Kindliches zuzurichten (S. 263), worüber begabte Kinder am ersten unwillig werden; einen ähnlichen Vorschlag, im Grünen nur Frühlingslieder zu singen, widerlegte einstmals ein rechter Pädagog mit den Worten: »Wenn ich sehe, so hab ichs, wenn ichs singe, so denk ichs: Haydn's Jahreszeiten gehören in den Concertsaal, und die süssen Frühlingslieder: Komm holder Lenz u. s. w. sind erst recht süsse, wenns draussen schneit und stürmt.« Die verderblichen Einpaukungen bei Kindern werden nach Gebühr gegeisselt (S. 269), zumal wenn von Gehörübungen niemals die Rede ist, und manche vornehme Dilettanten nicht im Stande sind, eine Zeile lesend zu hören (S. 237); eine Kunst, die allerdings auch mässig Begabten systematisch gelehrt werden kann, aber ein Hic Rhodus! für die speculative Pädagogik. — Den Schluss des Kapitels bildet die Erziehung eines künftigen Künstlers.

Das letzte Kapitel: Aesthetik und Kritik enthält nebst längeren Citaten aus Jean Paul und Vischer's Aesthetik manche geistreiche Bemerkungen über die sogenannten Romantiker, namentlich Schumann, endlich über das vielbesprochene Wort Styl. Die Kritik methodisch zu lehren, oder der heutigen Kritik Anweisung zum richtigen Wege zu geben, oder ein System der musikalischen Aesthetik im Grundriss aufzustellen, lag nicht in der Absicht des Verfassers; es sind eben kritische und ästhetische Aphorismen. Die Art unseres Verfassers ist nun einmal, nach dem wie sie sich bisher geäussert, mehr kritisch als construktiv, weniger bauend als anregend. Wer wollte dem Anreger sein Verdienst schmälern! aber es ist eine ziemliche Kluft zwischen den »Anregungen« eines Lessing — und

*) Oder, wenn man will, Vereinigung der älteren Sonata und Canzone, die noch heute sichtbar sind in Allegro und Adagio.

*) S. 207 Z. 4 v. u. wahrscheinlich begeistet zu lesen statt begeistert.

jenen allerneuesten, denen ja auch unser Verfasser mehr gram als grün ist. — Lehrhaft können wir solche Anregungen auch bei glänzenden Einzelheiten nicht nennen, so lange sie mehr über die Sache reden, als aus und in der Sache.

Berichte.

Das eidgenössische Sängerfest in Bern.*)

♭ Der eidgenössische Sängerbund feierte in diesem Jahre sein Bundesfest am 16., 17. und 18. Juli zu Bern. Eine grosse Anzahl von schweizerischen Gesangvereinen, denen sich mehrere deutsche und französische Liedertafeln anschlossen, hatten sich in der schönen Bundesstadt zusammengefunden, um mehrere Tage in gemeinschaftlichen Bestrebungen entweder ihre Fortschritte im Gesange in gesonderten Leistungen — Wettgesängen — zu bethätigen oder im Zusammentritt zu einem mächtigen Chore die grossartige Fülle und Kraft des Männerchors auf die in Andacht lauschenden Zuhörer wirken zu lassen.

In der That, es ist etwas Schönes um den Männergesang und um solche Sängerfeste, aber nicht zu leugnen bleibt dennoch, dass auch grosse, sehr grosse Schattenseiten mehr und mehr an ihnen zu Tage treten. Wir haben es gar zu selten erlebt, dass es bei solchen Festen zu einem wirklichen Kunstgenusse kommt, ja dass ein solcher überhaupt nur angestrebt wird, und für blos gesellige und frohe Zusammenkünfte sind diese Feste doch etwas zu kostspielig und die Vorbereitungen dazu doch unverhältnissmässig mühsam und grossartig. Diese Betrachtung aber dürfte uns allmälig zur Erläuterung der Frage führen: ob der Männergesang überhaupt in der Entwicklung der Kunst eine fördernde Stelle einnimmt, einer Frage, die wir eher verneinen als bejahen müssten, die uns aber jetzt vom Gegenstande abführen und zu Erörterungen verleiten würde, die uns momentan zu entfernt liegen. Seit einer langen Reihe von Jahren hatten wir Gelegenheit solchen Männergesangsfesten beizuwohnen. Wir gestehen, dass wir viele genussreiche Tage und gemüthliche Stunden auf ihnen verlebt haben, aber sei es, dass wir selbst älter und ernster werden, sei es, dass wirkliche Heiterkeit und Gemüthlichkeit mehr und mehr zu den Gästen gehören, die sich seltener machen, wir haben von Jahr zu Jahr weniger gute Eindrücke von solchen Sängerversammlungen mit hinweggenommen. Zuerst müssen wir es beklagen, dass nachgerade eine Ueberfüllung hinsichtlich der Theilnahme — Sänger wie Hörer — eintritt, die eine endliche Bewältigung unmöglich machen wird. Unsere Gesangsfeste nehmen Dimensionen an, die ins Ungeheure gehen, und es bleibt uns bis jetzt wenigstens ein Räthsel, wie man seiner Zeit in Dresden die herbeiströmenden Massen der Festgäste wird bewältigen können. Nun wollten wir aber auch das noch hinnehmen, wenn wir den Zweifel besiegen könnten, dass auch nur der hundertste Theil der Festgenossen von einem musikalischen Interesse zu solchen Gesangsfeierlichkeiten gedrängt würde, und uns nicht der Gedanke nahe träte, dass weitaus die überwiegende Anzahl derselben nur den sinnlichen Genüssen, die sich ihnen in Aussicht stellen, und der lockenden Hoffnung, einige Tage in tollstem Jubel und unbeschreiblicher Schrankenlosigkeit hinbringen zu können, folgte. Diesen Eindruck hat uns auch das Berner Fest hinterlassen. Es waren nahe an 3000 Sänger zusammengetroffen. Der Festzug mit seinen vielen flatternden Fahnen und all den jugendlich kräftigen Männern und froh dreinschauenden Augen bot wirklich ein erhebendes Bild, die Stadt war reich und freundlich geschmückt, und die Fest- (d. h. Zech-) Halle war der grössten Stadt der Schweiz und des Festes würdig, grossartig und zweckmässig. In solchen Dingen, überhaupt im Arrangement grosser Feste, sind die Schweizer allen Andern voran.

Die musikalischen Aufführungen fanden in dem ehrwürdigen Münster statt. Am Sonntag die Wettgesänge, am Montag das grosse Concert. Der Sonntag Vormittag war für die Wettgesänge im Volksgesang, der Nachmittag für die des Kunstgesangs bestimmt; am ersteren betheiligten sich 30, am letzteren 17 Vereine. Voraus ging ein Festgruss der Berner Gesangvereine und zuletzt sangen noch 7 auswärtige Liedertafeln Einzelgesänge. Man hatte also Gelegenheit, an einem Tage 55 Männerchöre zu hören. Wo soll da noch Genuss und Empfänglichkeit herkommen? Im Allgemeinen wurde gut, nur von ganz wenigen Vereinen jedoch vorzüglich gesungen. Den Preis des Tages ertheilen wir unbedingt der Harmonie von Zürich unter des um das Gesangswesen der Schweiz hochverdienten trefflichen Heim's Leitung. Den schweizerischen Liedertafeln fehlen in auffallender Weise die tiefen Bassstimmen. Das ist schon misslich, und dieser Mangel trat selbst im Gesammtchor merkbar hervor. Glänzend hinsichtlich der Fülle des Klanges und der Schönheit der Stimmen überhaupt erwiesen sich die beiden deutschen Gesangvereine aus Freiburg im Breisgau (Concordia und Liedertafel), die besonders auch ausgezeichnete Bassstimmen hatten. Es ist zu rühmen, dass viele der wettsingenden Vereine schöne Vaterlandslieder zum Vortrage gewählt hatten, denn der Männergesang eignet sich vorzugsweise zur Anregung und zum Ausdruck patriotischer Gefühle und Gesinnung. Leider aber entsprach die Ausführung nicht dem Charakter der Compositionen. Es ist dies eine Sache, die wir immer wieder tadeln müssen. Die meisten Vereine sangen so saft- und kraftlos, so süsslich und überschwenglich, so raffinirt fein und sentimental, so ohne Frische, Leben und Geist, dass trotz einzelner anderer Vorzüge, doch der Gesammteindruck der Art war, dass ein aufmerksamer Zuhörer einen flauen Eindruck mit fortnehmen musste. Es wurden gar zu viele Süssigkeiten aufgetischt. Mitten unter all diesem Confect erschien der Gesang der *Ligia Grischa* von Ilanz, die einen *chanzun populara* von Heim vortrug, wie ein ächter Ton aus den Bergen, wahrhaft erquicklich. Das war etwas männlich Kräftiges und Wohlthuendes. Die Ausführung der Gesammtchöre im Montags-Concerte konnte nicht genügen; doch lag die Schuld davon zumeist an der Direction, der jede Energie und Bestimmtheit mangelte, Dinge, die bei einem Chor von solcher Stärke doppelt unentbehrlich sind. Der Chor war fortwährend unsicher und schwankend, und diese Mängel steigerten sich bis zuletzt in bedenklicher Weise. Am besten klangen und wirkten auch diesmal die einfachen Volkslieder, die in der That von hinreissendem Zauber waren. Gegenüber von 2500 Stimmen, klang auch das kleine Blasorchester viel zu schwach. Den zweiten Theil des grossen Concerts bildete eine gekrönte Festcantate: Der Schwur am Rütli von Ed. Munzinger, eine langweilige, zerfahrene, formlose Composition, ohne Begeisterung, Schwung, Fluss, Leben und Steigerung.

(Schluss folgt.)

*) Wenn wir heute unserer Gewohnheit entgegen einen Bericht über ein Männergesangsfest aufnehmen, so geschieht dies aus dem Grunde, weil erstens in der jetzigen Jahreszeit nichts Anderes sich ereignet und unsere Spalten von wichtigeren Berichten nicht in Anspruch genommen sind; zweitens weil er uns von einer Autorität eingesendet wurde; drittens weil wir allerdings die Sache für wichtig genug halten, um ihr wenigstens einmal in d. Bl. einen Artikel zu gönnen. Ohne im Mindesten zu verkennen, was im Männergesang Künstlerisches und Eigenes liegt, sind wir doch der entschiedenen Ansicht, dass die selbständige Pflege desselben auf Musikfesten u. dgl. weit weniger das musikalische, als das national-patriotische und sociale Interesse in Anspruch nimmt. Um es kurz zu sagen: wir betrachten den Gesang dabei weit mehr als Mittel der Vereinigung, denn als Zweck. Damit fällt aber vernünftiger Weise der künstlerisch-kritische Maassstab hinweg. D. Red.

Nachrichten.

Herr Dr. Hanslick in Wien ist in Folge des Redactionswechsels der »Presse« von diesem Blatte, dessen langjähriger Mitarbeiter und Musikreferent er war, zurückgetreten und wird, wie es heisst, in das von den verabschiedeten Redacteuren neu zu gründende Blatt mit übertreten.

Nohl's Biographie Beethoven's hat in den Wiener »Recensionen«, obgleich Herr Nohl Mitarbeiter an dieser Zeitung ist, eine sehr scharfe Kritik erfahren.

Meyerbeer's »Afrikanerin« soll Anfangs nächsten Jahres in Paris in Scene gehen.

In Paris soll wieder ein neues Theater: *Théâtre internationale* in colossalen Dimensionen gebaut werden.

Briefkasten der Redaction.

O. K. in *C.* Wir müssten um Einsendung bitten.

ANZEIGER.

Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Selmar Bagge.

Leipzig, 10. August 1864. **Nr. 32.** Neue Folge. II. Jahrgang.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.
Preis: Jährlich 5 Thlr. 10 Ngr. Vierteljährliche Pränumeration 1 Thlr. 10 Ngr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr.
Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Die deutsche Oper der Gegenwart.

(Fortsetzung.)

Wenn wir das Vorhergesagte nun speciell auf unsere Kunst, und zwar auf die dramatische Musik der Gegenwart beziehen, so finden wir hier von Allem das Gegentheil. Statt allmäliger Entwicklung einen mit grosser Selbstbewusstheit auftretenden revolutionären Akt, statt eines aus naivem Schaffen hervorgegangenen Kunstwerks, welches das Neue unbewusst in sich trüge, die ausgesprochene Absicht, etwas Neues zu schaffen. Ja, es wird dieses durch ein breit ausgeführtes theoretisches System in ziemlich pomphafter Weise vorher verkündigt. Diese Betrachtungen haben uns von selbst wieder auf Wagner geführt, welcher der Held dieser Bewegung ist. In seinen Theorien ganz mit der jüngsten Vergangenheit brechend, knüpft er an Gluck an, aber nur scheinbar, indem er kein Resultat aus dessen Werken zieht sondern die obenerwähnte Vorrede zur »Alceste« im extremsten Sinne deutet und vorgeblich zum Ausgangspunkte seines Schaffens macht. Es ist aber immer nicht unbedenklich, producirende Künstler, wo sie sich theoretisch über ihr Schaffen geäussert haben, gar zu ernsthaft beim Wort zu nehmen. Wir wollen dieses auch Wagner gegenüber vermeiden, und die Leser werden es uns Dank wissen, wenn wir sie mit seinem System, mit seinen Phantasien von der Allkunst, vom Kunstwerk der Zukunft, und von der Urmelodie verschonen. Das Wort: »an ihren Früchten sollt ihr sie erkennen«, gilt auch für den schaffenden Künstler. So wollen wir denn gern gestehen, dass wir Wagner's Opern bei weitem den utopischen Träumen, den oft geistreichen aber häufiger barocken Sprüngen eines logisch wenig geschulten Denkens vorziehen, wie sie uns seine Schriften bieten. Wir können aber auch mit dem Bekenntniss nicht zurückhalten, dass Wagner's Schaffen im Grunde uns ein weit künstlerischeres zu sein scheint, als man nach seinen Schriften vermuthen sollte, dass es für uns selbst den Anschein hat, als habe er sein System eher zur Rechtfertigung seines eigenartigen mit ungebundenster Willkür schaltenwollenden Producirens erfunden, als es in Wahrheit von Anfang an zur Grundlage desselben gemacht. Wenn nun auch Wagner sich dagegen verwahrt, dass man seine ziemlich allgemeiner Verbreitung sich erfreuenden Opern als das schöpferische Resultat der von ihm aufgestellten Theorien anzusehen habe, wenn er diese Werke vielmehr als längst überwundene Vorstufen seiner künstlerischen Entwicklung bezeichnet, und laut einem unlängst veröffentlichten Briefe erst jetzt zu einem wirklich freien, d. h. von jedem formalen Bedenken unabhängigen Schaffen gelangt sein will, so müssen wir doch seine späteren nach dem »Lohengrin« componirten Werke, welche bis jetzt nur bruchstückweise aufgeführt, und nur theilweise gedruckt sind, so lange unberücksichtigt lassen, bis uns die Möglichkeit ihrer Ausführung von ihrer Lebensfähigkeit überzeugt hat, welche Möglichkeit uns vorläufig noch dem entschiedensten Zweifel zu unterliegen scheint. Auf Wagner's frühere Opern, denen wir eine wenn auch bedingte Anerkennung durchaus nicht versagen können, werden wir späterhin zurückkommen, nachdem wir diejenigen Erscheinungen, welche seinem Auftreten unmittelbar vorangehen, noch einer näheren Betrachtung unterzogen haben.

Wir bemerken hier eine Gruppe von Komponisten, deren Verwandtschaft mit den Anfängen einer Richtung im Gebiete der Literatur am Tage liegt, welche Richtung man später, als sie ihrer Tendenz sich entschiedener bewusst geworden war, und nachdem alle vorerst vereinzelt wirkenden Kräfte unter dem Schutze und der Disciplin eines ausgesprochenen Systems sich vereinigt hatten, mit dem Namen »romantische Schule« zu bezeichnen sich gewöhnt hat. War man bis zu ihrem Auftreten gewohnt gewesen, sich in überschwellender Empfindungsseligkeit und unter reichlichen Thränenströmen an den Busen der Natur zu flüchten, und sie, wie eine gleichgestimmte schöne Seele, zur Vertrauten all seiner Leiden und Freuden zu machen, so gewahrte man jetzt mit einigem Befremden, dass man nicht mehr allein sei. Regte sich doch überall ein heimlich-unheimliches Leben, von dem man früher keine Ahnung gehabt hatte! Wo man sonst in stiller Rührung dem Schmelz der Nachtigallenklänge gelauscht, indess der Mondschein auf dem Pappelweidenstrauch zitterte, sah man nun Erdmännlein durchs hohe Gras huschen und glaubte unter den Weiden am Bach den Wassernix kichern und plutschern zu hören. Indem man den freundlichen oder feindlichen dämonischen Naturgewalten Gestalt zu geben suchte, entstand eine aus der Fülle alter Volkssagen neugeschaffene Mythologie. Wenn die Kinder der Menschen sich diesen Wesen nicht überall voll Furcht fernhielten, sondern oft durch einen seltsam verlockenden Reiz sich zu ihnen hingezogen fühlten, so war es, weil diese Wesen, als Repräsentanten aller ungebändigten Begierden und Leidenschaften, die früher im natürlichen Menschen mächtig gewesen waren, diese aufs Neue im Menschenherzen zugleich mit einem gewissen verwandtschaftlichen Zuge wachriefen,

der als eine Mischung von Lust und Grauen zugleich anzog und abstiess. Mit dem Versenken in die Volkssage kam man zur Bekanntschaft mit der Volkspoesie überhaupt, und wenn man sonst mit souveräner Verachtung sich von dieser abgewandt hatte, so verschmähte man jetzt nicht, sie mit Absichtlichkeit künstlerisch nachzubilden. Nicht zufrieden, durch das Mittelalter bis zur grauen Vorzeit der Barden und Skalden hinabgestiegen zu sein, schickte man seine Phantasie auf Reisen in ferne Länder, und der Schatz von Erfahrungen, den man dadurch erwarb, sollte, wie für die Literatur, auch für die Musik von nicht geringer Bedeutung werden, wie dieses bei unserm volksthümlichsten Opernkomponisten, der berufen war, dieser romantischen Strömung in der Musik Bahn zu brechen, bei Karl Maria v. Weber durch das Betonen auch des national-volksthümlichen Elements hervortritt.

In Weber's dramatischer Musik begegnen wir zunächst jenem Sinn für das Landschaftliche, jenem Bestreben uns in eine Stimmung zu versetzen, wie wir sie in verwandter Weise der Natur gegenüber empfinden. Wie uns dieses schon aus Beethoven's Pastoralsymphonie entgegen klingt, ist es später in Mendelssohn's und Gade's charakteristischen Ouvertüren zu noch prägnanterem und einseitigerem Ausdruck gelangt, weshalb man diese, von der bildenden Kunst einen Ausdruck entlehnend, oft musikalische Stimmungsbilder genannt hat. Während früher die Oper das Treiben allgemein menschlicher Leidenschaften musikalisch wiederzugeben bestrebt war, zeigt uns Weber diese zuerst als aus einem besonderen nationalen Boden entsprossen. Wäre nicht Beethoven's Musik zu den »Ruinen von Athen« schon 8 Jahre vor dem »Freischütz« erschienen, man würde Weber geradezu als den Erfinder des nationalen Kolorits in der dramatischen Musik bezeichnen können, zu dessen Feststellung die ihm eigenthümliche Verwendung der Klangfarben des Orchesters, über das er mit grösster Meisterschaft gebietet, nicht wenig beitrug. Hatte man früher über die verschiedenen Instrumente nach mehr allgemein musikalischen Bedürfnissen verfügt, sie lediglich so benutzt, wie sie ein musikalisches Aperçu zur klarsten Darstellung bringen konnte, so erhalten sie von Weber dazu noch die Mission des Charakterisirens. Wo ein Soloinstrument hervortritt, geschieht es nicht mehr, um mit der Singstimme zu concertiren, sondern um durch seine Klangfarbe eine charakteristische Wirkung hervorzubringen.*) Mehr und mehr liebt man die Instrumente des Orchesters in Gruppen nach Tonhöhe oder Klangfarbe gesondert vorzuführen. Anstatt wie früher die Klänge der Blasinstrumente gewissermaassen als Lichter auf die grösstentheils dem Streichquartett anvertraute musikalische Zeichnung zu setzen, oder dieses durch erstere nur zu verstärken, stellte man sie diesem jetzt häufiger als Gruppe gegenüber, oder wirkte dadurch, dass man die tieferen Blasinstrumente mit den höheren, oder die Holzbläser mit den Blechinstrumenten alterniren liess. Später ahmte man bekanntlich in den Streichinstrumenten dieses Verfahren nach, indem man oben die Violinen, oder in tieferer Lage Bratschen und Violoncelle theilte, und so wieder zwei sich gegenüberliegende und einander ergänzende Klanggruppen erhielt. Wie Weber den eigenthümlich verschleierten Klang der tiefen Flötentöne zuerst mit Bewusstsein verwandte, gebrauchte er auch das tiefe Register der Clarinette häufiger, und in Verbindung mit Fagott, Bratsche und Violoncell oft sehr glücklich zu gewissen das Dämonische charakterisirenden Accenten von düster drohender Färbung. Diese neue Seite in Weber's Instrumentation wird recht klar, wenn wir den Hornsatz im Anfang der Freischütz-Ouvertüre ins Auge fassen. Die Hörner treten hier vor Allem als Klanggruppe hervor, und wollen als solche charakterisirend wirken, während Beethoven sie in der grossen Arie der Leonore im ersten Akt des Fidelio zwar durchaus dem heroischen Charakter des Tonstücks gemäss, aber doch mehr concertirend, mehr in einer Art verwandte, welche sie immer noch als obligat behandelte Soloinstrumente erscheinen lässt. Wie Weber bestrebt war den nationalen Boden, auf dem seine Opern sich bewegten, zur Geltung zu bringen, geht schon aus seinen Ouvertüren hervor, wenn wir sie z. B. denen Mozart's gegenüber betrachten. E. T. A. Hoffmann charakterisirt die Ouvertüre zu »Don Juan« bekanntlich nicht ohne Geist dadurch, dass er sagt, sie zeige uns »geputzte Menschen, welche über der dünnen Decke eines Abgrundes tanzen«. Doch sollte es ihm schwer geworden sein, eine Spur davon in der Ouvertüre zu entdecken, dass die Oper in Spanien spielt. Auch in der Oper selbst, wo die Chöre und die Serenade nach unseren modernen Begriffen doch Gelegenheit dazu geboten hätten, ist das national-charakteristische Moment durch die Musik nirgend betont worden, wie z. B. schon früher in den Skythen-Chören von Gluck's »Iphigenie auf Tauris«. Ebensowenig, wenn wir den auch von Gluck benutzten Fandango ausnehmen, tritt dieses im »Figaro«, ebensowenig in Mozart's übrigen Opern hervor, ausser in der »Entführung aus dem Serail«. In dieser Oper ist es in der Ouvertüre, in den Chören, sowie zur Charakterisirung der köstlich originellen Figur des Osmin glücklich mitwirkend benutzt worden. Um das Vereinzelte dieser Erscheinung zu erklären, muss man nicht ausser Acht lassen, dass die Rhythmik der türkischen Musik, an sich sehr prägnant und durch die sonst nicht gebräuchlichen Schlaginstrumente schon eigenthümlich gefärbt, den damaligen Wiener Komponisten überhaupt vertraut gewesen zu sein scheint, wie so mancher mit Alla Turca bezeichneter Instrumentalsatz jener Zeit beweist. Auch in Beethoven's Musik zu den »Ruinen von Athen«, deren übrige Partien ebenfalls eine durchaus selbständige charakteristische Färbung aufweisen, tritt das türkisch-nationale Element besonders glanzvoll hervor. Was aber bis dahin als Ausnahme erschien, ist seit Weber zur Regel geworden. Aus der Freischütz-Ouvertüre tönt im A der Kontrabässe und Pauken ein der Musik bis dahin fremdes dämonisches Element uns entgegen, um aus dem friedlichen Satz der Hörner, welche die Lokalfärbung des Ganzen glücklich festgestellt haben, in das Allegro überzuleiten, dessen Hauptmotiv der Arie des Max entnommen ist, welche den Kampf seines Gemüths mit den auf ihn eindringenden dämonischen Gewalten schildert. Schon scheinen diese, durch kraftvolle und wuchtige Motive repräsentirt, in der Ouvertüre den Sieg davonzutragen, als die anmuthige und zugleich feurige Gesangstelle, dem Allegro von Agathe's Arie entnommen, sie verscheucht. Späterhin, nachdem diese, von den drohenden Klängen der Bassposaune unterbrochen, bruchstückweise auftauchte, ist sie am Schluss des zweiten Theils, wo der Sieg des guten Princips nach unheimlich spannenden Pausen in C-dur hervorbricht, zur Herbeiführung des glänzenden Schlusses benutzt worden, ganz analog wie in der Oper Agathe's gläubig frommer Sinn das Ganze zur glücklichen Lösung führt. Abgesehen vom Total-Kolorit bemerken wir hier, ohne durch unsere Auslegung dem Musikstück irgendwie Zwang anzuthun, dass die Ouvertüre zum Inhalt der Oper in einer viel direkteren, bis ins Einzelne zu verfolgenden, Beziehung steht, als es

*) Als Ausnahme ist hier die obligate Bratsche in Aennchen's Arie im dritten Akt des »Freischütz« zu erwähnen.

früher üblich war, wenn wir etwa die beiden Ouvertüren zu Leonore (in C Nr. II und III) von Beethoven ausnehmen, wo durch die bekannte Trompetenfanfare ein gleichfalls sehr enger Zusammenhang mit dem Stofflichen der Oper zu Tage tritt. Wie bedeutsam, ja gefährlich dieses auf die moderne Musik eingewirkt hat, wie damit ein bedenklicher Schritt zur Programmmusik hin gethan ist, liegt vor Augen. Der Hauptunterschied zwischen jenen Werken und den Verirrungen unserer Tage scheint uns jedoch darin zu liegen, dass sie vor allen Dingen ein selbständig musikalisch Schönes enthalten, das nach rein künstlerischen Gesetzen geordnet sich uns darstellt, dass sie zwar eine Beziehung auf das Stoffliche zulassen, aber in ihrer Entwicklung durchaus nicht von ihm beeinträchtigt werden, und ohne Rücksicht darauf vollständig verstanden und genossen werden können. Nicht mit so engem Anschluss an den Verlauf der Handlung, aber ebenso entschieden die Atmosphäre der Handlung charakterisirend, sehen wir Weber's übrige Ouvertüren sich entwickeln. Aus der zu »Euryanthe« tönt uns das ritterlich-minnigliche Wesen der Oper, unterbrochen von dem an die Erscheinung Emma's mahnenden Zwischensatz der gedämpften Geigen, ebenso bestimmt entgegen, wie das des Spanisch-Zigeunerischen aus der zu Preciosa, während die Oberon-Ouvertüre, namentlich im Einleitungssatze, uns in die mondbeglänzte Zaubernacht der Mährchenwelt lockt, in der wir zuerst die Elfen durch den Feensaal huschen hören, deren neckisches Treiben jedoch erst durch Mendelssohn zum vollendetsten musikalischen Ausdruck gebracht werden sollte. So prägnant nun Weber in den Ouvertüren, wie in den Chören und einzelnen Liedern seiner Opern das lokale Kolorit zu treffen weiss, nie thut er darin des Guten zu viel. Immer lässt er es (nach Mozart's Vorgang in der »Entführung«) bei dramatisch bewegten Situationen, oder wenn er uns in den Arien das Seelenleben der Hauptcharaktere schildert, zurücktreten. Immer begegnen wir dann nur dem Bestreben, das Rein-Menschliche zur Erscheinung zu bringen, nur leise und fast absichtlos klingt jenes in der Begleitung hier und da an. *) In neuerer Zeit hat man oft ganzen Werken ein eigenthümlich nationales Kolorit zu geben versucht, wodurch nothwendigerweise Monotonie entstehen und die Charakteristik im Einzelnen beeinträchtigt werden musste. Namentlich bei dramatischen Werken scheint uns dies Verfahren nicht ungefährlich zu sein. Wie uns im recitirenden Drama nur eine Handlung fesselt, welcher Motive von reinmenschlichem Interesse zu Grunde liegen, welche nicht verlangt, dass wir fernliegenden Voraussetzungen uns anbequemen sollen, (aus welchem Grunde Calderon's theatralisch wirksame Stücke, wie manches Werk des genialen Hebbel Fremdlinge auf unsern Bühnen bleiben), ebenso soll die Musik der Oper in ihren Hauptpartien die allgemein gültige Sprache des Affekts ohne Beimischung fremder Elemente reden, und die Hauptcharaktere mehr als Individuen, denn als Kinder einer mehr oder weniger interessirenden Nationalität uns vorzuführen wissen. Auch verdankt Weber seine Popularität weniger diesem nationalen Kolorit, als vielmehr dem allgemein Volksthümlichen, mit dem die Oper durch ihn ein ihr damals noch fremdes Element in sich aufnahm, welches mit seiner kernigen Frische dem edelsentimentalen Zuge seines Talents auf glückliche Weise die Waage hielt. Dem Zusammenwirken von beiden ist es zuzuschreiben, dass man den »Freischütz« mit Recht die populärste deutsche Oper nennen darf. Wenn »Euryanthe« und »Oberon« sich nicht eines gleichen Erfolgs zu erfreuen hatten, so ist dieses nicht wenig den ihnen zu Grunde liegenden Operndichtungen zuzuschreiben. Auch ist es begreiflich, dass das Zerstückelte in der Anlage des »Oberon«, der süsslich-weichliche Ton der Diktion in der »Euryanthe« trotz einer im Ganzen glücklichen Wahl und Anordnung des Stoffes auf den Komponisten hemmend einwirken mussten, so dass neben dem Schwunghaften in beiden Partituren auch hin und wieder mattere Stellen mit unterliefen. Dennoch ist die »Euryanthe« ein so durch und durch edel gehaltenes Werk, voll so reicher Schönheiten im Einzelnen, dass sie wahrlich nicht die Vernachlässigung verdient, in Folge deren sie nur ab und zu dort auf dem Repertoire erscheint, wo für eine oder die andere ihrer Partien besonders begabte Darsteller sich vorfinden. Die »Euryanthe« ist die einzige deutsche sogenannte grosse Oper (d. h. Oper ohne Dialog) aus jener Zeit und zugleich das Muster einer solchen. Die Musikstücke entbehren nirgend der Abrundung und des befriedigenden Abschlusses, und sind durch recitativische Sätze miteinander verknüpft, denen durch belebteren Ausdruck, durch das Einstreuen arioser Zwischensätze jeder Rest jener akademischen Trockenheit genommen ist, welche zuweilen Spontini's Recitative kennzeichnet, und an welche auch die Cherubini's mitunter anstreifen. Dass das Recitativ ursprünglich der italienischen Oper angehört, dass es dem deutschen Singspiel fremd war, welchem unsere Oper trotz aller anderweitigen Einflüsse im Wesentlichen ihren Ursprung verdankt, zeigt sich noch heutzutage darin, dass viele unserer Sänger sich dem Recitativ gegenüber immer in einiger Verlegenheit zu befinden scheinen. Uns Deutschen fehlt die Freude am rhetorisch-deklamatorischen Ausdruck, welche die romanischen Völker in so hohem Grade besitzen. Es ist wahrlich nicht als etwas Zufälliges anzusehen, dass Beethoven im »Fidelio« den Dialog beibehielt, und dass die an einigen Orten versuchte Einführung der Secco-Recitative im »Don Juan« doch nicht recht Boden hat gewinnen wollen. Das Secco-Recitativ namentlich wird unsern Sängern immer fremd bleiben, denn die Eigenthümlichkeit unserer Sprache muss auf die dazu erforderliche Volubilität immer beschränkend einwirken, während dieser die vokalreiche italienische Sprache überaus günstig ist. Wenn wir für die sogenannte grosse Oper daher das pathetische Recitativ auch nicht entbehren mögen, für die romantisch-komische oder Genre-Oper wird es immer gerathen sein, beim Dialog zu bleiben, wenn man nicht auf grössere Mannigfaltigkeit des Stoffs, auf eine reichere Verwicklung und individuellere Charakteristik verzichten will, welche gerade dieser Gattung sehr zu Gute kommen, während der grossen Oper eine mehr in einfachen breiten Zügen gezeichnete Handlung zusagen und für ihre Charaktere sogar das Anlehnen an das Typische wünschenswerth sein wird. Wenn wir uns daher in der Genre-Oper, wo nicht eine besonders glücklich erfundene, bei aller Einfachheit interessante Handlung solchen unnöthig macht, für Beibehaltung des Dialogs aussprechen, so haben wir trotz allem Reiz der Abwechslung, welchen er in die Oper bringt, trotz der grösseren Frische und Empfänglichkeit, mit welcher die Zuhörer dem neueintretenden Musikstück lauschen werden, doch nicht zu vergessen, dass dafür das Eintreten des Sprechtons oft geradezu verletzend wirkt, dass es einer genauen Kenntniss des Scenischen, einer glücklichen und ebenmässigen Vertheilung der Musikstücke bedarf, um diesen Uebelstand zu mildern. Durch das plötzliche Eintreten der Musik in besonders geeigneten Momenten kann allerdings auch wieder eine grosse Wirkung erzielt, oder es kann die Plötzlichkeit dieses Eintre-

*) Ausgenommen sind selbstverständlich solche Situationen, wo das dämonische Element das Bewegende derselben ist, wie z. B. in der Wolfsschlucht.

tens durch vorbereitende in das kommende Musikstück überleitende melodramatische Sätze, wenn der Inhalt des Dialogs dazu auffordert, nach Gefallen gemildert werden. Da unsere Sänger jedoch nicht mehr, wie es früher der Fall war, durchgehends, sondern nur in den seltensten Fällen zugleich Schauspieler sind und daher jener sprachlichen Gewandtheit entbehren, durch welche die Sänger der französischen Spieloper die Zuhörer ebenso für das gesprochene Wort, wie für den Gesang zu interessiren wissen, so können wir den Dialog gewissermaassen nur als ein *faute-de-mieux*, aber doch als etwas im Ganzen dieser Gattung Zusagendes acceptiren. Für die Behandlung des Recitativischen in der grossen Oper in wahrhaft modernem Sinne wird Weber's »Euryanthe« immer ein mustergültiges Beispiel bleiben. Wenn Weber sich darin mehr an die mannigfaltiger gefärbten begleiteten Recitative Mozart's, als an die Gluck's anlehnte, so geschah es wohl, weil die strengere Abgeschlossenheit, der herbere und durchweg pathetische Ton der letzteren ihm für diesen Stoff weniger passend, oder auch vielleicht seiner Individualität, seiner moderneren Empfindung weniger sympathisch erschien. Wie sehr er aber auch das spröde, deklamatorische Wesen des Recitativs zu mildern bestrebt war, nie verliert es seinen vorbereitenden Charakter, immer setzt es sich von dem folgenden Musikstück genügend ab, und dieses wirkt bei seinem Eintritt immer als der Beginn von etwas Neuem. Wenn das Recitativ, gar zu sehr ariose Formen bevorzugend, mit dem festen Tempo in Eins verschmolzen wird, wenn in einem Quasi Recitativo die Singstimmen einen mehr oder weniger deklamatorischen Charakter festhalten, während das immerfort begleitende, oft sehr selbständig behandelte Orchester ihnen jene Freiheit raubt, deren der Sänger im Recitativ bedarf, so wird eine so fortlaufende Behandlung der Form leicht den Eindruck des Nichtzuruhekommens, oder der Monotonie machen. Dass ein durch und durch so ernst gehaltenes Werk von wahrhaft edlem Styl, das des Schönen so viel enthält, wie Schumann's »Genoveva«, sich keinen seiner würdigen Platz auf der deutschen Opernbühne zu erringen vermochte, mag wohl nicht wenig einer derartigen Behandlung zuzuschreiben sein, wenn auch zugegeben werden muss, dass die in so hohem Grade subjektive Empfindung, die eigenartige Innerlichkeit, welche Schumann's Musik auszeichnet, ihm für Erreichung dramatischer Wirkungen nicht gerade günstig sein mochten.

Dass aber Weber für die dramatische Musik besonders befähigt war, geht schon daraus hervor, dass seine Opern bei weitem das Bedeutendste seiner Leistungen sind. Während in seinen Instrumentalwerken die Behandlung der Form zuweilen einen etwas dilettantischen Anstrich hat, während hier mehr ein Aneinanderrücken als Auseinanderhervorgehen oft anmuthiger Einzelnheiten von nicht selten opernhafter Färbung bemerkbar wird, empfindet man in seinen Opern, wenn er in der formellen Behandlung auch einem Mozart und Cherubini nicht gleichkommt, doch diesen Mangel höchst selten, da ihm hier der enge Anschluss an die Situation zu Hülfe kommt, wofür er durchweg das feinste Verständniss zeigt.

(Fortsetzung folgt.)

Recensionen.

Volkslieder. a) **Deutsche und schottische.**
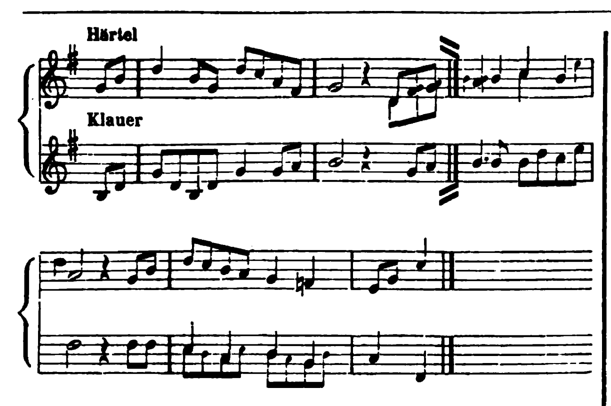
F. G. Klauer, Volkslieder-Album, mit Klavierbegleitung. Fortgesetzt nach des Herausgebers Tode von F. Rein. 2. Aufl. 128 S. 4. Eisleben, Kuhnt. Pr. 24 Ngr.

Max Bruch, Zwölf Schottische Volkslieder mit Klavierbegleitung. 32 S. 4. Breslau, Leuckart. Pr. 27½ Ngr.

Georg Scherer, Die schönsten deutschen Volkslieder mit ihren eigenthümlichen Singweisen; mit Radirungen und Holzschnitten etc. 4stimmig bearbeitet von K. M. Kunz. IX u. 126 S. 4. Stuttgart, G. Scherer 1863. Pr. 2 Thlr.

August Härtel, Deutsches Liederlexikon oder beliebteste Lieder etc. mit Klavierbegleitung. I. u. II. Liefg. S. 1 bis 128. 4. Leipzig, Reclam jun. 1864. Pr. à 5 Ngr.

E. K. Eine neue Reihe Volkslieder-Sammlungen! zu den bestehenden vielleicht kaum ein Zehntel, aber belehrend darüber, was der Deutsche an seinen Liedern hat, wie er sie wünscht, wie dem Wunsche genügt wird. Welches Bedenken man auch an den Umstand knüpfe, dass eben je mehr die alten Volkstöne in Vergessenheit zu fallen drohen, desto mehr Schreibens und Aufzeichnens sich ereignet; wir dürfen sie doch mit und ohne jenen Umstand willkommen heissen, sei es auch nur um uns den — nicht feindlichen — Gegensatz von Künstlerisch und Volksthümlich lebendig zu halten, welcher in unserer Kunst einflussreicher ist als in jeder anderen. Alle jene Sammlungen wollen gefallen, die meisten finden ihren Kreis; bei sehr verschiedener Befähigung der Sammler wird doch die deutsche Liederfreude genährt und bezeugt. Das wissenschaftliche Interesse wird sich vorzüglich um die Frage der Ursprünglichkeit bemühen, in welchem Punkte wir Deutsche nicht immer mit gewohnter Gründlichkeit verfahren, wie das unter Anderen die Engländer Chappell und Dowland erstrebt und theilweise durchgeführt haben. Allerdings eignen sich historische Anmerkungen, wie in G. Scherer's Sammlung, nicht für jedes fröhliche Liederbuch; aber selbst der nur geniessende Liederfreund möchte doch zuweilen, bei verschiedenen Ueberlieferungen desselben Liedes, wo die Sänger sich entzweien, gern Auskunft haben über die ächte, d. h. ursprüngliche Weise, welche mit seltenen Ausnahmen meist die schönste oder anmuthendste ist. Was muss sich nicht unser ritterlicher Prinz Eugen gefallen lassen; wie wird an diesem Liebling des Volkes auch sogleich die deutsche Einigkeit sichtbar! Denn nachdem man eine Zeitlang ihn simpliciter triplirt sang, fand sich, dass die Deklamation irgendwo schief war und das Gerüst knackte: flugs korrigirt ein Adept ein duplum hinein zu Vergütung des Rhythmus; bald kommt ein Spekulativer und entdeckt das Geheimniss: es sei wohl ein unbekannter Takt, ohne Zweifel ein Quintuplum. Letztere Meinung hat sich seit einigen Jahren behauptet, und, wir gestehen es, nicht zum Nachtheil des trefflichen Liedes; singen können wir heutige Menschen aber das Quintuplum nicht anders, als 3 + 2; also ein rhythmischer Wechsel gleich dem in alten Kirchenliedern entdeckten, wie er auch in dem Liede »Bekränzt mit Laub« vorkommt, wo nach dem 6. Dupel-Takte ein triplirter eintritt, den das Volk allgemein singt, die Schulmeister aber verwerfen. Von diesen und ähnlichen Varianten geben auch die vorliegenden Liedersammlungen Zeugniss. Auffallend unter vielen ist die Verschiedenheit nicht des Rhythmus, aber der Melodie in dem köstlichen Volksstück »Als die Preussen marschireten vor Prag«, welches Scherer nicht hat, und wo die übrigen uns bekannten seltsam auseinander gehen, indem eine Lesart aus der Unterstimme der anderen entstanden scheint: Härtel hat, was wir Oberstimme nennen möchten, alle übrigen, Norddeutsche und Preussen (?), den Gegensatz, das Secondo zu jener, welches freilich wieder selbständig ausgebildet ist und nun nicht mehr überall zu jenem passt



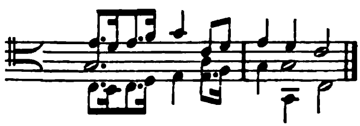
wo die ersten zwei Takte näher zusammen gehören, die übrigen ferner, aber trotz ihrer harmonischen Verschiedenheit melodische Stammverwandtschaft verrathen. Ein ähnlicher Vorgang hat sich mit unserm Kirchenliede »Liebster Jesu wir sind hier« begeben: da hat der Volksmund die steife zierliche Arie Rudolf Ahle's (1664) verbessert, aber in Norddeutschland den dritten Takt nach der Unterstimme zu singen vorgezogen. — Bezüglich des Prinz Eugen hat C. F. Becker die Originalweise von 1719 aufgefunden, welche Scherer S. 32 mittheilt, in klarem Tripeltakt; auf der folgenden Seite giebt Scherer die heutige Art, welche »Unsre Lieder vom Rauhen Hause« ebenso geben. Uebrigens darf man selbst älteste Aufzeichnungen nochmals prüfen, nicht blos ob sie als älteste beglaubigt sind, sondern ob sie das damals Gültige naturgetreu geben, was bekanntlich bei lebendig im Munde schwebenden Liedern niemals leicht ist, sobald irgend ein rhythmischer Anstoss vorkommt.

Mit dem Allen wollen wir nur die Schwierigkeit ursprünglicher Herstellungen darthun und die wissenschaftliche Kritik anregen, älteste Ueberlieferungen auch dieses Gebietes nochmals sorgfältig zu prüfen, wie das neuerdings bei volksthümlichen und künstlerischen Tonwerken von Chrysander so unerbittlich gründlich geschehen ist. Eine Sammlung »Geistliche Volkslieder«, in Paderborn 1850 durch Freih. von Haxthausen anonym herausgegeben, ist um treueste Aufzeichnung des Mündlichen bemüht, was als verdienstlich anzuerkennen ist, aber den Mangel historischer Quellen nicht vergütet. — Die Werthschätzung solcher Sammlungen kann wissenschaftlich geschehen nach der Treue, Vollständigkeit, Bedeutung; praktisch nach ihrer Brauchbarkeit, wozu bequeme Anordnung und Lesbarkeit die Hauptmittel; unsere Hauptrücksicht wird auf das Künstlerische gehen, wobei uns natürlich das Musikalische den ersten, das Poetische und Uebrige den zweiten Rang einnimmt.

G. Scherer giebt in einer Vorrede Erzählungen und Betrachtungen über das Volkslied; anhänglich folgt ein »Verzeichniss der verglichenen Volkslieder-Sammlungen«, dann zu jedem Liede historisch-ästhetische »Anmerkungen«. Den Inhalt angehend bemerken wir voraus, dass die Texte oft interessanter sind als die Melodien; diese, grösserentheils schwäbische und sehr familienähnlich, sind oft heiter, neckisch-leichtherzig, auch bei ernsten Texten selten melodisch ernst; an Tonbildlichkeit sind sie ärmer als die fränkischen und schlesischen. Bezüglich der Texte möchten wir doch fragen, welche Gesellschaft sie vorschriftmässig in Sopran, Alt, Tenor, Bass singen möchte, da den beiden Oberstimmen, seien es nun Knaben oder Weiber, solche Worte, wie Nr. 43 Nachtfahrt, Nr. 46 Ritter und Maid (Vers 1, 5, 9), Nr. 46 Ulrich und Aennchen und ähnliche doch schwerlich zu singen dargeboten werden; man braucht nicht eben prüde zu sein, um dergleichen aus dem Gesammtchor fern zu halten. Es ist uns wohl bekannt, wie selbst Orlando Lasso und Hasler unkeusche Texte in ähnlichem Chor nicht meiden; wie sie sie ausführten, wissen wir nicht; aber das wissen wir, dass heutige Sitte sie nicht zulässt. — Die musikalische Faktur ist im Ganzen nicht übel; leichte Melodien sind mit leichter Hand singbar und spielbar ausgeführt; schwerere sind zuweilen steif harmonisirt, so Nr. 35 das rührende »Christ unser Herr zum Garten ging«, wo der Uebergang vom siebenten zum achten Takte unleidlich hart klingt; Nr. 48 »Tannhäuser«, wo die Melodie und Harmonie beide gleich unbequem sind; Einer wirds plump nennen, der Andere maskirt alterthümelnd. — Von den bekannteren Melodien sind einige recht anmuthig, und so viel wir sehen auch eigenthümlich behandelt: so Nr. 1, 2, 3, 4; beachtenswerth ist die neue Melodie zu Nr. 20 »Es waren zwei Königskinder« von Kunz, in ernsterem Tone als die gangbaren. Nr. 6 »Kein Feuer keine Kohle« würde zweistimmig schöner klingen, sowohl dem Wortsinn als der Melodie gemäss. Nr. 7 »Es ritten drei Reuter« mit seiner heiter schallenden Weise würde an Klangschönheit gewinnen, wenn in der sechsten Note Bass und Alt mit einander tauschten; interessant ist es durch seine weite Verbreitung und vielfältige Textunterlage. Nr. 12 »Inspruck ich muss dich lassen« hätte wohl in der ältesten Vierstimmigkeit von H. Isaac verbleiben können, deren tiefe Schönheit von keiner späteren übertroffen ist. Nr. 17 »Prinz Eugen« in seiner trefflich markigen Weise will uns in den gangbaren Harmonisirungen nirgend recht munden; auch hier hat namentlich die zweite (rhythmisch wechselnde) eine gar steife, holzige Stimmführung, z. B. in Takt 3 — 4 »wiedrum kriegen«; die erste Bearbeitung (einfach triplirt) ist besser. Manchen Liedern würde es wohl ziemen, nicht in dem schweren Geschütz der Vierstimmigkeit aufzutreten, z. B. Nr. 26, 27, 30, 31, 34 u. a.; geistvolle Dreistimmigkeit wäre eine würdige Aufgabe für wackere Tonsetzer. Im Ganzen aber ist die Harmonisirung löblich und ohne Künstelei. — Das Scherer'sche Singbuch eignet sich sehr zu Festgeschenken; als »Gesammtkunstwerk« von Wort, Bild und Ton wird es seinen Eingang in vornehme Häuser finden; dem »gesammten deutschen Volke« es zugänglich zu machen (Vorrede S. IX), hindert der Preis: 2 Thlr. für 50 Lieder auf 126 Seiten Quart. Der korrekte Druck (nur S. 6 ist uns ein Fehler aufgefallen: dort muss in der untersten Zeile die drittletzte Bassnote *d* statt *e* sein) und die prächtige Ausstattung auf schönem Papier ist tadellos; ein alphabetisches Verzeichniss fehlt, wird aber in den Kreisen, die es gebrauchen, nicht so vermisst werden, wie in einem Massen-Chorbuch.

A. Härtel's Liederlexikon hat besondere Vorzüge vor vielen ähnlichen Werken. Es sind zwar erst 2 Hefte fertig von A bis Der, aber es wird versprochen, in Jahresfrist in 12—15 Heften beendet zu sein, welche nach Verhältniss des Bisherigen höchstens 800 Seiten zu $2^1/_3$ Thlr. ausmachen werden, oder etwa 1200 Lieder. Das ist viel fürs Geld, und nach Anblick des Vorliegenden durch Brauchbarkeit und Fülle einladend und beachtenswerth. Zwar vermissen wir den gelehrten Apparat, Quellen-Nachweis u. s. w.; aber der Titel verheisst nichts als eine Sammlung der heute beliebten Lieder, die alphabetische Ordnung erleichtert den Gebrauch, wissenschaftliche Prätension findet nicht statt, und desto unbekümmerter können
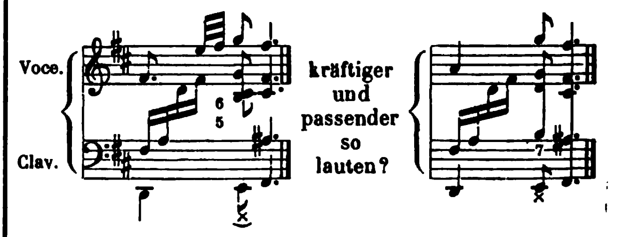
wir zusehen, wie das Singerhandwerk in Deutschland betrieben und wie weit es gediehen ist, sich künstlerisch zu erhöhen. Bedauern müssen wir, dass nicht wie bei Scherer, Vierstimmigkeit und Claviermässigkeit vereint ist: beides verbunden würden dem Satze Kraft gegeben und ihn oft vor Trivialität bewahrt haben, und z. B. in Nr. 126 »Brüder zu den festlichen Gelagen«, statt des lahmen Schlusses einen kräftigen Kontrapunkt



hervorgerufen haben. Dergleichen Kontrapunkte sind in vielen schönen Liedern verborgen, wie unsere Altmeister von G. Forster her beweisen. Das alte Studentenlied »Alles schweige« (Nr. 26) ist hier, soweit uns erinnerlich, zum erstenmal des üblichen (eklen) Quartsext-Akkords zu Anfang entkleidet und fängt richtig unisono an; warum nicht auch das lustig deklamirende »Crambambuli« Nr. 130? das sicherlich auch durch 4stimmigen Satz gewonnen und gezeigt haben würde, dass es besser ist als ein Sauflied, und eines witzigeren Textes werth. Ja, könnte man Härtel und Scherer — nicht die Menschen, aber die Methoden — zusammenlöthen, es wäre schön, aber vielleicht ists auch gut, dass nicht alle Recensenten-Desideria Erfüllung finden. — Von bekannten Liedern haben wir in den Buchstaben A—D keines vermisst, manche neue gefunden, auch Härtel selbst als Componisten kennen gelernt: gemüthlich, nicht hochfliegend, nicht bedeutend an Melodie, aber gesellig und in guter Gesellschaft willkommen, mindestens eben so gut und oft besser, als manche berühmte Sammler von heute und gestern. Recht hübsch singbar sind Nr. 51, 84, 144, 172; matt und unvolksthümlich Nr. 44, 45; deklamatorisch Nr. 63; Nr. 46 »Am Rhein« mindestens überflüssig, nachdem wir die klangvolle Volksweise einmal besitzen. — Druckfehler sind uns folgende aufgefallen: S. 19 Z. 4 T. 1 erste Bassnote zu lesen: *e* statt *g*; S. 108 Z. 4 T. 3 letzte Diskantnote *e* statt *d*; S. 120 Z. 4 letzte Bassnote im vorletzten Takt *h* statt *a*.

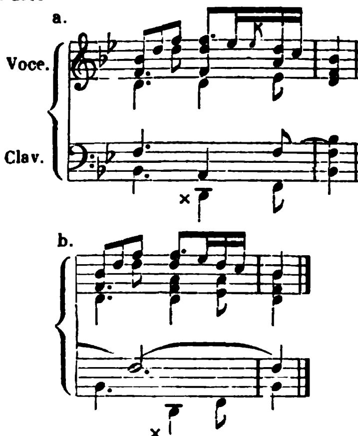
Klauer's Volkslieder-Album liegt in zweiter Ausgabe vor, was die günstige Aufnahme in Familienkreisen bezeugt: denn es ist vorzüglich auf interessante, zuweilen elegante Klavierbegleitung Rücksicht genommen; die Harmonik ist bescheiden, durchgängig leitereigen, einigemal trivial; wo gedruckte Originale vorliegen, sind diese theils unverändert gegeben, z. B. bei »Vater ich rufe dich«, »Es ist bestimmt in Gottes Rath«, theils klavierig verändert, z. B. bei Werner's schöner Weise »Sah ein Knab' ein Röslein stehn«, wo die Klaviererei den holden Volkston überwältigt; lieblicher und wahrer ist die Begleitung zu »Steh ich in stiller Mitternacht«. — Zu loben ist die gute Auswahl sowohl der Texte als der Melodien; von letzteren möchten wir nur die virtuose Bass-Arie des bekannten umfangreichen Basssängers L. Fischer S. 36 wegwünschen: »Im kühlen Keller sitz ich hier«, ein Trinklied von wenig Geist und Witz. — Gute Auswahl an Worten und Tönen sollte doch für alle nicht gelehrten, sondern geselligen Liederbücher die erste Rücksicht sein. Den künftigen Sammlern wäre zu empfehlen, dass sie möglichst quellenmässig ausforschten, was das Volk einst und jetzt wirklich gesungen, und dieses in der möglichst strengen, d. h. kontrapunktisch oder harmonisch einfachen fasslichen Weise, ausführten, damit diese Liederbücher auch dem Volke wirklich nützten und unsere Enkel nicht über den haltlosen Geschmack einer hochgebildeten Zeit erstaunten. — Die berühmte Erk'sche Sammlung hat in beidem seit der ersten bis zur späteren Redaction (1838—1856) einen ziemlichen Fortschritt gemacht, doch veraltet oft das Textische und Tendenziöse über dem Musikalischen. Silcher mit seinen ganz modernen Bearbeitungen theils gegebener, theils selbsterfundener Weisen ist im Tonsatze sorgfältig und musterhaft und hat seinen Ruhm nicht umsonst gewonnen.

Max Bruch's schottische Volkslieder sind prächtig ausgestattet, aber ungeachtet sie in der Reihe buchhändlerischer Festgeschenke prangen werden, keineswegs unbedeutend, wie diese Kategorie durchgängig voraussetzt. Manchem Freunde der vielgerühmten schottischen Weisen wird der Name der Beethoven'schen gleichnamigen beifallen, die jedoch, abgesehen von anderen Schwächen, schon als künstliche Erfindungen eines nicht sehr begabten Tonsetzers, die Beethoven nur harmonisirte, aus dem volksthümlichen Kreise sich von selbst ausschliessen. Die Bruch'sche Sammlung hat kein Stück mit der Beethoven'schen gemein; es sind meist unbekannte und wirklich volksthümlichen Klanges, einige von hoher Schönheit. Die harmonische Bearbeitung ist durchaus klaviermässig, geistvoll und anmuthend. Jede dieser Melodien hat eigenes volles Leben, bald schwärmerisch, bald kühn oder heiter neckisch; die Texte sind in Sprache und Inhalt poetisch, schottisch-englisch mit fliessender deutscher Uebertragung; wir bedauern nur, dass das Wortspiel S. 18 nicht mit übertragen ist: wo die Mutter den alten Freier lobt: *(he) has (a) fourscore of sheep*, und die Tochter antwortet: *he is fourscore, and I'm but fifteen*, was man auch deutsch sagen könnte: M. (Er) »hat vier Stiege Schafvieh — T. (Er) hat vier Stiege Jahre, noch nicht eine hab' ich«; das Wort Stiege wird in Leipzig so bekannt sein wie in Norddeutschland. — Aus dem Einzelnen ist schwer auszuwählen; Einer wählt sich die lächelnde Freude in Nr. 2: *Johnie* und *Jenny*, ein Anderer das bewegliche Traumgesicht Nr. 3, wo die Melodie rührend, aber nicht schmerzlich genug ist, um verlorenes Lebensglück abzubilden. — Die hübsche Begleitung zu Nr. 5 »Der Hochzeittag« ist geistreich und volksthümlich zugleich, soweit man das vom Klavierliede sagen kann. Nr. 8 »Altschottisches Kriegslied« *Hey tutti taiti* ist körnig dem Inhalt nach, derb und klangreich, durch Klavierfiguration gehoben, aber auch zu sehr dem alterthümlichen Tone enthoben. Das köstlich heitere Nr. 10 »Hochlandsknabe« ist frisch und herzlich, der Stimm-Umfang d^1—a^2, eine Duodecime, von Wenigen zu bewältigen; sollte übrigens hier nicht S. 26 Z. 3 T. 3 der zweite Akkord



Das letzte Lied ist in Melodie und Begleitung sehr innig und bedeutsam, auch manche Anklänge an antike Tonarten hier wie in vorigen Liedern treffend verwandt, um den Waldduft der alten Weisen vor die Seele zu führen; S. 31 Z. 2 klingt jedoch die Begleitung unnöthig überspannt durch die, freilich beabsichtigte, klaffende Quintenfolge a, welche indess, scheint uns, nicht so bedeutend

wirken wird, als die mildere Wendung b gleichen harmonischen Inhalts



Doch dies sind Nebensachen; Hauptsache ist, den Volksgesang erkennen und üben. Unsere schönen Volkslieder sind ein noch nicht ganz entzauberter Schatz, woran noch manches Jahr arbeiten kann, ehe er ganz gehoben sein wird; unterdessen singe, wem Gesang gegeben, in dem deutschen Dichterwald!

(Schluss folgt.)

Berichte.

Das eidgenössische Sängerfest in Bern.

(Schluss.)

Gegenwärtig von bedeutenderen musikalischen Persönlichkeiten waren (meist als Kampfrichter) V. Lachner von Mannheim, Dr. Faisst von Stuttgart, Liebe von Strassburg, Schletterer von Augsburg, Heim von Zürich, Reiter von Basel, Mertke von Luzern u. s. w.

Die ersten Preise im Volksgesang errangen die Vereine von Horgen und Ilanz, im Kunstgesange die von Aarau, Chur, St. Gallen (Frohsinn) und Rappersweil. Letzterer Verein scheint uns nach dem Eindruck, den wir von seiner Leistung mit hinwegnahmen, weiter hinauf zu gehören.

Auch verschiedene französische Männerchöre hatten wir Gelegenheit zu hören, aber sie stehen hinsichtlich der Ausführung und besonders in ihrem Gesangsstoff noch weit hinter den deutschen Vereinen zurück.

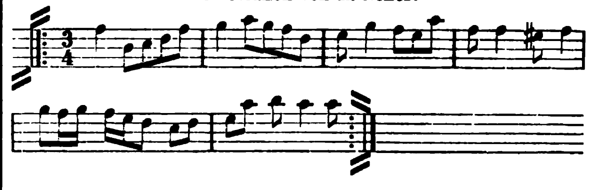
Sollen wir weiter nun auch noch vom Leben in der Festhalle erzählen? Von diesem tollen, unmenschlichen Toben, Schreien und Lärmen, von diesem sinnverwirrenden Drängen und Treiben, von diesen kindischen, widerwärtigen Spässen und Lächerlichkeiten? Es ist uns immer unbegreiflich gewesen, wie Männergesangsvereine sich gebehrden können wie ein Haufen zuchtloser Knaben. Ferne sei es von uns zu verlangen, dass laute Fröhlichkeit, ungezwungene Heiterkeit und anregender Humor den Männergesangsfesten fehle, ja alle diese Dinge müssen und sollen vorhanden sein, wenn der Zweck derselben erreicht werden soll, aber ein maasshaltender Ernst, wie er von Männern zu erwarten steht, sollte solchen Festen zugleich eine gewisse Würde verleihen, und, wenn dabei auch nicht Alles am Schnürchen gehen kann, doch offenbare Kindereien und trunkenes Toben fernehalten. Wir blicken mit Verachtung in eine verrottete Zeit zurück, wo den fürstlichen Hofhaltungen der Narr nicht fehlen durfte. Oft schon kam es uns aber vor, als trachteten unsere Männergesangsvereine, die doch in Wahrheit Besseres zu thun hätten, förmlich darnach, privilegirte Spassmacher sich zu gewinnen und sie bei solchen Gelegenheiten prunkend aufzuführen. Begreifen denn unsere Männer und besonders unsere Sänger so wenig den Ernst der Zeit und den Geist, der nach ganz andern Zielen hindrängt?

Und nun noch einige Fragen: Wäre es nicht besser, das Urtheil über die Wettgesänge dem Publikum zu überlassen und die Missstimmung, die der Ausspruch der Kampfgerichte am Schlusse solcher Feste immer hervorruft, zu vermeiden? Und würde es nicht ungleich lohnender und im Interesse der Kunst fördernder sein, wenn abwechselnd mit den Männergesangsfesten grössere Musikfeste gegeben würden? Der Gesang und das Treiben der Sänger würde nicht so sehr verwildern, wenn edle Frauen durch thätige Theilnahme solchen Festen höhere Weihe geben und sie durch ihre Gegenwart schmücken würden. Die Männergesangsfeste haben die Musikfeste förmlich verdrängt. Das ist ein offenbarer Nachtheil für die Kunst. Sobald wir wieder Musikfeste haben werden, in denen ein wirklich musikalisches Interesse in den Vordergrund tritt, wird auch dieser Sängereitelkeit, diesem Parteitreiben, all der Kleinlichkeit und Jämmerlichkeit, die sich in unsern Liedertafeln eingenistet haben, ein Riegel vorgeschoben werden können. Man wird wieder einen Kunstzweck und höhere Ziele erhalten und das Unlautere, das so oft auf diesen Männergesangsfesten das Uebergewicht erhält, würde gezwungen werden zurückzutreten oder sich auszuscheiden. Dieser Meinung sind gewiss viele unserer besseren Musiker. Also ans Werk! Aber mit vorsichtiger Wahl und Beschränkung, damit wir nicht in wenigen Jahren auch dies unmöglich gemacht sehen.

Miscellen.

Der folgende Räthselcanon dürfte Jenen unserer Leser, welche sich auf derlei Dinge verstehen, einiges Nachdenken kosten. Wir werden die Auflösung, wenn sie uns nicht binnen vier Wochen eingesendet wird, wobei dann der Name des glücklichen Lösers mitgetheilt wird, selbst bringen.

Räthselcanon von R. Neher.



Nachrichten.

Der unter der Leitung von Chr. Fink stehende Oratorien-Verein in Esslingen hat am 17. Juli in der dortigen Frauenkirche eine Kirchenmusik-Aufführung veranstaltet, wobei folgende Stücke zu Gehör kamen: Toccata (F-dur) für die Orgel von J. S. Bach. Gloria patri, für gemischten Chor von G. P. A. Palestrina; Die Heiligung des Christen, Chor von Rich. Farrant (1545—1585). Sei nur still, geistliches Lied für eine Singstimme mit Orgelbegleitung von Joh. Wolfgang Frank. Air aus einer Orchester-Suite (D-dur) von J. S. Bach und Largo (G-moll) von G. Tartini, für Violine und Orgel. Gottes Lamm, Chor von Gottfr. Aug. Homilius. Andante religioso und Allegretto aus der vierten Orgelsonate von Mendelssohn. Fuge über B. A. C. H. (Nr. 1), für Orgel von R. Schumann. Geistliches Lied für Chor von Chr. Fink. Der 42. Psalm, Duett für Sopran und Tenor mit Orgelbegleitung von B. Marcello. Andante, von F. Mendelssohn, für Orgel und Violine. Motette für Chor von M. Hauptmann »Macht hoch die Thür, die Thor' macht weit«.

Nach verschiedenen Zeitungen soll Ch. Gounod in ein Irrenhaus gebracht worden sein.



ANZEIGER.

[429]

Neue Musikalien

aus dem Verlage von Fritz Schuberth in Hamburg.

	Thlr.	Ngr.
Abt, Fr., Alles für dich, f. Sopran od. Tenor. Op. 168. Nr. 1	—	7½
—— dasselbe, für Alt oder Bariton	—	7½
Alexis, Julien, Tänze und Märsche für Orchester.		
Nr. 1. La Trompette, Galop militaire / - 2. Acacia. Polka élégante	1	10
—— **Villanelle.** Morceau fantastique pour le Piano à quatre mains. Op. 9	—	15
Deppe, L., Wiegenliedchen, mit Pfte.	—	5
Depresse, A., Vier Charakterstücke für das Pfte. Op. 1	—	17½
—— **Valse brillante** pour Piano. Op. 3	—	12½
—— **Idylle.** Etude de Salon pour Piano. Op. 4	—	10
—— **Marche fantastique** pour Piano. Op. 6	—	12½
—— **Trois Masourkas** pour Piano. Op. 7	—	20
—— **Deux Valses de Salon** pour Piano. Op. 8	—	15
Emmerich, R., Liebeslied, mit Pianoforte	—	5
—— **Behüt' dich Gott,** mit Pianoforte	—	7½
Graue, D., Maskentanz. Charakteristisches Clavierstück. Op. 7	—	12½
Hertz, H., Jugendleben. 12 kleine Charakterstücke für Pianoforte. Op. 34. Heft 1	—	20
Heft 2	—	20
Jensen, Adolf, Vier Impromptus. Op. 20.		
Heft 1. Sturm und Drang	—	22½
- 2. Liebestraum	—	17½
- 3. Intermezzo	—	20
- 4. Rückblick	—	27½
Krug, D., Nur einmal möcht' ich dir noch sagen, mit Pianoforte	—	7½
—— **Der Abendhimmel,** mit Pianoforte	—	7½
Kudelski, C. M., Sonate pour Piano et Violon. Op. 12	1	25
Niemann, Rud., Waldlust. Charakterstück für das Pianoforte. Op. 9	—	17½
—— **Transcriptionen beliebter Gesänge** für Pianoforte. Nr. 5. Glinka, Die Lerche	—	10

[430] Verlag von **Breitkopf und Härtel** in Leipzig.

Soeben erschienen:

Drei Quartette

(heitern Inhalts)

für vier Solostimmen

(Sopran, Alt, Tenor und Bass)

mit Pianofortebegleitung

von

JOHANNES BRAHMS.

Klavierauszug und Stimmen.

Op. 31.

Nr. 1. **Wechsellied zum Tanze** von Goethe	1 Thlr.	— Ngr.
- 2. **Neckereien.** (Mährisch)	1 -	— -
- 3. **Der Gang zum Liebchen.** (Böhmisch)	— -	20 -

[431] Neue **Musikalien** im Verlage von **C. F. W. Siegel** in Leipzig.

	Thlr.	Ngr.
Bockmühl, R. E., Trois Morceaux caractérist. p. Violoncelle et Piano. Op. 67. Nr. 1—3	1	10
Cramer, Henré, Les Plaisirs de l'Opéra. Six pet. Fantaisies instr. p. Piano. Op. 160. Nr. 1—6 à 15 Ngr.	3	—
Oesten, Th., Fantaisie élégante sur Faust de Gounod p. Piano. Op. 315	—	15
Spindler, Fritz, Schattenbilder. Drei Rhapsodien für Pianoforte. Op. 153. Nr. 1—2	1	2½
Wels, Ch., Le Ruisseau du Bois. Mouvement de Valse pour Piano. Op. 63	—	17½
Wollenhaupt, H. A., Nocturne sentimentale p. Piano. Op. 21	—	10
—— Nocturne mélancolique p. Piano. Op. 40	—	10
—— Hattie-Polka p. Piano. Op. 42	—	12½

[432]

Verlag von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Transscriptionen für das Pianoforte

von

FRANZ LISZT.

	Thlr.	Ngr.
Grosses Concert-Solo für Pianoforte E moll	1	15
Consolations, für Pianoforte	1	5
Etudes d'exécution transcendante. Seule édition authentique, revue par l'auteur. Cah. I et II. à	2	15
Concert-Paraphrase über Mendelssohn's Hochzeitsmarsch und Elfenreigen aus dem Sommernachtstraum für Pianoforte	1	10
Illustrations du Prophète de G. Meyerbeer.		
Nr. 1. Prière. Hymne triomphale. Marche du sacre	1	10
- 2. Les Patineurs	1	10
- 3. Pastorale. Appel aux armes	1	10
- 4. Phantasie und Fuge über den Choral »Ad nos, ad salutarem undam« für Orgel oder Pedalflügel oder zu 4 Händen	2	—
Zwei Stücke aus R. Wagner's Tannhäuser und Lohengrin für Pianoforte.		
Nr. 1. Einzug der Gäste auf Wartburg	—	20
- 2. Elsa's Brautzug zum Münster	—	10
Phantasiestück üb. Motive aus Rienzi von R. Wagner für Pianoforte	—	25
Sonate für Pianoforte. H dur	1	15
Spinnerlied aus: Der fliegende Holländer von R. Wagner für Pianoforte	—	25
Aus Richard Wagner's Lohengrin für Pianoforte.		
Nr. 1. Festspiel und Brautlied	1	—
- 2. Elsa's Traum u. Lohengrin's Verweis an Elsa	—	15
Cinquième Symphonie de Beethoven. Partition de Piano	2	—
Sixième Symphonie de Beethoven. Partition de Piano	2	—
Adelaide von Beethoven. Für das Pianoforte übertragen	—	20
An die ferne Geliebte. Liederkreis von L. v. Beethoven für Pianoforte übertragen	1	—
Lieder von Robert Franz für Pianoforte übertragen. Heft 1—3 à	—	25
Mendelssohn's Lieder, für Pianoforte übertragen. Nr. 1. 4. 6. à 10 Ngr. Nr. 2. 7½ Ngr. Nr. 3. 12½ Ngr. Nr. 5. 15 Ngr.		
Grandes Etudes de Paganini transcrites pour le Piano. Cah. I. II. à	1	10
—— Dieselben einzeln: Nr. 1. 15 Ngr. Nr. 2. 12 Ngr. Nr. 3. 18 Ngr. Nr. 4. 5. à 10 Ngr. Nr. 6. 20 Ngr.		

Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Selmar Bagge.

Leipzig, 17. August 1864. **Nr. 33.** Neue Folge. II. Jahrgang.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.
Preis: Jährlich 5 Thlr. 10 Ngr. Vierteljährliche Pränumeration 1 Thlr. 10 Ngr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr.
Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Die deutsche Oper der Gegenwart.

(Fortsetzung.)

Weber würdig zur Seite stehend, haben wir zunächst Marschner und Spohr zu nennen, welche Beide die deutsche Opernbühne mit einer Reihe von Werken beschenkt haben, die des musikalisch Schönen ungemein viel enthalten. Marschner, in seiner Melodiebildung sich eng an Weber anschliessend, weiss in meist liedartigen Formen das Volksthümliche, namentlich wo es in kerniger Derbheit auftritt, und anderseits das Düster-Dämonische in frischen und energischen Klängen zu charakterisiren. Weniger glückliche Farben stehen ihm für das Zart-Gemüthvolle, Einfach-Grossartige zu Gebote, wie er denn in mancher dramatisch schwungvollen Stelle sich der Phrase bedenklich nähert, und seine Musik überhaupt eine gewisse Idealität vermissen lässt, welchen Mangel er jedoch durch die Frische und Unbekümmertheit, die seinen Werken innewohnt, vergessen zu machen weiss.

Für Spohr's sinnlich weichere, sentimental-erregtere Natur ist es charakteristisch, dass gerade »Jessonda« seine beste und auch beliebteste Oper werden musste. Seine Musik hat die blumenreiche Diktion dieser Oper mit einem eigenen traumhaften Reiz bekleidet, welcher dem vom Stoff geforderten Kolorit auf das Glücklichste entspricht. Wenn Spohr auch bemüht war die Chöre der Portugiesen denen der Bajaderen und Braminen gegenüber zu charakterisiren, wie er denn auch in seinen übrigen Opern, namentlich im »Alchymist«, in »Pietro von Abano« und in den »Kreuzfahrern« dem nationalen Element gerecht zu werden versuchte, so ist ihm dieses doch nicht immer nach Wunsch gelungen. Es scheint uns dieses in der ganzen Natur seines Talents begründet. Kaum ist uns ein Musiker bekannt, dessen Werke untereinander sich so sehr gleichen, wie die Spohr's, dem in so geringem Grade die Gabe verliehen wäre, durch Kontraste zu wirken. Darin liegt es wohl, dass man beim Anhören Spohr'scher Musik leicht ermüdet. Immerhin enthalten diese Opern des Schönen so viel, dass es ungerecht gegen den Komponisten, wie gegen das Publikum ist, sie so wenig zu berücksichtigen. »Jessonda« sollte im Repertoire keiner Opernbühne fehlen, und auch die eine oder andere von des Meisters übrigen Opern sollte man ab und zu dem Publikum wieder vorführen, um es an edlen und maassvollen Ausdruck in der dramatischen Musik wieder zu gewöhnen. Einem begabten Regisseur, der vom Werth dieser Werke recht durchdrungen wäre, dürfte es nicht schwer werden, durch schickliche Verbesserungen der nicht immer von Mängeln freien Texte sie unserm modernen Bewusstsein näher zu rücken. Einem Publikum, das vor so manchem Schlimmeren nicht zurückschreckt, sollte man auch »Pietro von Abano« wohl zumuthen dürfen, obwohl wir das Verletzende dieses Stoffes uns nicht verhehlen können.*)

Indem wir versuchten, den Entwicklungsgang der deutschen Oper von dem Zeitpunkte an, wo unsere grossen Meister für sie schufen, bis auf die neueste Zeit zu verfolgen, müssen wir uns gegen die Zumuthung verwahren, als hätten wir mit diesen flüchtigen Umrissen eine erschöpfende historische Darstellung beabsichtigt. Es konnte nur in unserer Absicht liegen, die Wendepunkte dieses Entwicklungsgangs in wenigen Grundzügen zu schildern, und namentlich auf die Fülle des Musikalisch-Schönen hinzuweisen, welche aus einer ansehnlichen Reihe von Meisterwerken uns entgegenklingt. Fragen wir uns nun im Hinblick darauf, ob all dies Herrliche uns je nur als die Puppe erscheinen könne, aus welcher der Schmetterling der Wagner'schen Reformoper zu lebensvollerem Dasein sich zu entwickeln berufen sei, ob die Gegenwart das Recht oder gar die Pflicht haben könne, Allem, was unser Stolz ist und bleiben muss, als einem überwundenen Standpunkt von nur vorbereitender Bedeutung den Rücken zu kehren und ganz von Neuem zu beginnen. — Wer möchte wohl diese Frage mit »Ja« beantworten? — Fassen wir aber ins Auge, wie die Oper den Forderungen der Zeit sich anzuschmiegen, wie sie auch dem Wunsche nachzukommen wusste, derselben in Bezug auf den stofflich-dramatischen Kern gerecht zu werden, wie denn den meist so verachteten Texten ein oft sehr wirksamer, stets in sittlicher Hinsicht unangreifbarer und für die musikalische Behandlung dankbarer Stoff zu Grunde liegt, wenn deren Sprache gleich nicht immer auf der Bildungshöhe der Gegenwart stehen mochte, so müssen wir zugeben, dass auch das negative

*) Nicht dankbar genug ist es anzuerkennen, dass vor einigen Jahren die Dresdener Hofbühne Spohr's »Faust« in grösstentheils vortrefflicher Besetzung wieder zur Aufführung brachte, welche Oper durch die später vom Komponisten zugefügten Recitative leider nicht gewonnen hatte, und in dieser Gestalt sich die Gunst des Publikums nicht zu erringen vermochte. Ebenso gereicht es vorgenannter Bühnenleitung zur Ehre, ausser der öfteren Vorführung Gluck'scher Opern auch Mozart's »Idomeneus« und »Cosi fan Tutti« wieder einstudirt zu haben, und durch die Berücksichtigung von Marschner's und manches neueren Komponisten Opern auf eine reichere Abwechslung ihres Repertoirs bedacht gewesen zu sein.

Verdienst des »Aufräumens«, welches man Wagner's Auftreten in so hohem Grade zuzuschreiben geneigt ist, sich in ziemlich enge Gränzen zurückführen lässt, ja dass man es ihm nur in Bezug auf manche mehr äusserliche Momente unbedingt zuerkennen darf.

Wenn wir, die Reformtheorien Wagner's bei Seite lassend, uns seinen Opern zuwenden, so bemerken wir, dass diese im Grunde sich sehr naturgemäss aus allem Vorhergegangenen entwickeln, dass er erst nach und nach dahin gekommen ist, die Anforderungen der Musik, als einer selbständigen Kunst, mehr und mehr bei Seite zu setzen, und sie nur als Dienerin der dramatischen Wirkung, als Mittel zur Steigerung des poetisch-deklamatorischen Ausdrucks zu verwenden. Wie Jeder, der sich ausserhalb des Gesetzes stellt, ist Wagner in seinem Schaffen mehr und mehr der eigenen Willkühr verfallen, welche ihn in die Gewalt selbstgeschaffener Theoreme gegeben hat, unter deren Bann jedes seiner späteren Werke nicht mehr wie aus frischem Schaffensdrang, zwanglos den naturgemässen Gesetzen der Kunst folgend, hervorgegangen, sondern als Frucht verstandesmässiger Absichtlichkeit erscheint, und uns immer an jenes Produkt erinnert, welches, statt auf dem Wege natürlicher lebenskräftiger Zeugung, Wagner's Namensvetter im zweiten Theile des »Faust« im chemischen Laboratorium zusammendestillirt hat.

Während Wagner im »Rienzi«, der bei oft überladener Instrumentirung des Frischen und Wirkungsvollen Vieles enthält, in Bezug auf Form und Melodiebildung ganz auf dem Boden der französischen grossen Oper eines Spontini oder Meyerbeer steht, wobei einzelne Wendungen hier, wie auch im »Fliegenden Holländer«, an italienische Opernmusik erinnern, ist er in letzterem, wie auch im »Tannhäuser«, unter Ausschliessung des Dialogs, mehr den Traditionen der romantischen Opern Weber's und Marschner's gefolgt.*) Das im »Fliegenden Holländer« konsequent festgehaltene düster-nordische Kolorit, welches mehr durch die orchestrale Färbung als durch fesselnde melodische Zeichnung erreicht wird, giebt dieser Oper ein ziemlich monotones Ansehen, obwohl darin nicht nur Vieles in dramatischer Hinsicht sehr wirksam, sondern Einzelnes auch von wirklich musikalischem Reiz ist. Auf das Bedenkliche, einen Sängerkampf zum Hauptmotiv einer Oper zu machen, ist oft hingewiesen worden, dennoch gilt der »Tannhäuser« wohl mit Recht als Wagner's frischestes Werk. Der Stoff scheint uns jedoch mehr von einem gewissen poetischen Reiz als wirklich recht dramatisch zu sein. Tannhäuser, Venus und unter den Sängern Biterolf treten lebendig hervor, während der Landgraf, Elisabeth und Wolfram trotz mancher sinnigen Züge im Einzelnen ein etwas schemenhaftes, farbloses Ansehen haben und ohne rechte Individualität sind. In Bezug auf die Musik ist hervorzuheben, dass das den ersten Akt schliessende Ensemble, das Auftreten der Elisabeth, theilweise das Duett mit Tannhäuser, der Marsch und grossentheils das Finale im zweiten Akt von glücklicher melodischer Erfindung sind. Auch der verlockende Gesang der Venus ist sehr charakteristisch und nicht ohne Reiz, wie auch der sehr poetisch gedachte Ruf der Sirenen. Nur ist in letzterem, wie auch in dem bekannten Pilgerchor, über die Singstimmen in einer Art disponirt, dass es schwer fallen wird, beide Stücke je in befriedigender Reinheit zu Gehör zu bringen. An manchen Stellen, wo man einfach melodische Gestaltung erwartet, wird Wagner gesucht, wie im Liede des Hirtenknaben, oder schwächlich-sentimental, wie im Lied an den Abendstern, oder gar verletzend trivial, wie in Tannhäuser's Loblied auf Venus, ja in manchen Stellen dieser Oper verfällt er schon unrettbar der Phrase. Die Venusberg-Musik ist in ihrem sinnverwirrenden Taumel zwar von sehr charakteristischer Wirkung, doch hätte ein feinerer musikalischer Sinn auch hier wohl einen mährchenhafteren, ja reineren Ausdruck zu finden gewusst. Was wir hier vermissen, einen ideelleren Zug der Auffassung, wie ihn die Figur der Elisabeth allerdings auf Kosten wirklich frisch pulsirenden Lebens in sich trägt, erklärt sich allerdings aus Wagner's ganzer Darstellungsweise. Scheint er doch immer bemüht durch eine stark-realistische Färbung die von ihm bevorzugten mythischen Stoffe uns möglich nahe zu bringen, wodurch für unser ästhetisches Gefühl ein oft sehr peinlicher Widerspruch entsteht. Soll das Wunderbare als solches auf uns wirken, sollen wir daran glauben, so müssen Dichter und Componist verstehen, es in eine schöne Ferne zu rücken, es uns wie von einem leichten Schleier halbverhüllt zu zeigen, damit es sich uns nicht als ein Wirkliches aufdränge. Zu einer andern mehr auf die Anordnung des Ganzen bezüglichen Ausstellung geben uns die langen Reden des Landgrafen Veranlassung, denn während Wagner die grosse Erzählung des Tannhäuser sehr wirkungsvoll zu gestalten verstand und darin den dramatischen Ausdruck auf die höchste Spitze trieb, erscheint in jenen das Stofflich-Nothwendige nicht als solches überwunden, nicht dichterisch in einer Weise gruppirt, welche es interessant und auch ausserdem zur musikalischen Behandlung geschickt macht. Noch mehr tritt dieses im »Lohengrin« hervor, wo die Exposition durch Telramund's Erzählung, besonders aber durch die leitartikelartigen Reden des Königs und des Heerrufers von höchst monotonem Eindruck ist und darin nur vom Anfang des zweiten Akts übertroffen wird. Es ist eine auch für die musikalische Behandlung geschickte Gruppirung des Stoffs für die grosse Oper nichts Leichtes, welche auf den für solche Fälle so hülfreichen Dialog verzichtet hat, namentlich wenn man eine feinere Motivirung der Handlung nicht aufgeben, oder etwas vor dem Beginn des Stücks Geschehenes allgemein verständlich machen will. Wenn jedoch das Opernbuch mit stetem Hinblick auf die Bedürfnisse der Musik entworfen wird, was von jetzt an Wagner durchaus verschmäht, gelingt es oft, diese Klippe dadurch zu vermeiden, dass man das zur Verständlichkeit der Handlung Nothwendige, je nachdem der Stoff es erlaubt, entweder zwischen den Musikstücken schicklich vertheilt, wo solche Stellen dann am besten eine recitativische Behandlung finden, oder die erzählende Form der Ballade oder Romanze wählt, wodurch am rechten Ort, wie durch manches Beispiel zu belegen wäre, die erfreulichste Wirkung erreicht werden kann.

Lassen sich im »Tannhäuser« die alten Opernformen, wenn auch etwas ineinandergezogen, noch immer erkennen, so verschwimmen ihre Umrisse schon im »Lohengrin« mehr und mehr. An der oben erwähnten Exposition können wir kaum ein stoffliches, geschweige denn ein künstlerisches oder gar musikalisches Interesse nehmen. Das Gedicht sagt uns eben nur, was wir wissen müssen, und die Musik kommt dabei durchaus nicht zu ihrem Rechte. Wenn das Erscheinen Elsa's dagegen erfreulich wirkt, so ist dieses dem Umstande zuzuschreiben, dass hier zum erstenmal ein wirklich melodisches Element hervortritt,

*) Wie grossen Einfluss namentlich Weber's »Euryanthe« auf Wagner's Schaffen ausgeübt hat, ist schon öfter betont worden. Sind doch noch im »Lohengrin«, in den Gestalten der Ortrud und des Telramund, die Züge des bösen Paares aus der »Euryanthe« deutlich zu erkennen. Ohne Wagner hieraus einen Vorwurf machen zu wollen, erwähnen wir es nur, um dadurch zur richtigen Würdigung der absoluten Originalität beizutragen, welche man ihm so gern vindiciren möchte.

indess bei Elsa's Traumerzählung die Umrisse der melodischen Zeichnung bald sich wieder verwischen und dem Phrasenhaften zuneigen. Erst mit dem Erscheinen des Schwans gewinnt Alles festere und kernhaftere Gestaltung, weshalb dies Finale nach dem Vorhergehenden von bester Wirkung ist. Das Motiv des abschliessenden Allegro ist zwar schwungvoll, aber für die Situation doch nicht würdig und bedeutend genug, dabei von entschieden Weber-Marschner'schem Charakter. Da uns der Raum verbietet, näher ins Einzelne zu gehen, wollen wir noch hinzufügen, dass die melodische Erfindung im »Lohengrin« etwas Reineres und Edleres hat, als in den ihm vorhergehenden Opern. Die energischen, rhythmisch scharf markirten Motive, wenn sie sich auch untereinander viel ähnlicher sehen, als es auf den ersten Blick den Anschein hat, halten sich fern von Trivialität. Die lyrisch-weicheren verfallen nie in den bänkelsängerischen Ton des Abendsterns, sind aber allerdings oft von wenig bestimmter melodischer Zeichnung, wie denn die Hauptcharaktere der Oper überhaupt in ihrem sensitiv-passiven Wesen uns nicht recht wie Gestalten von Fleisch und Blut anmuthen wollen. In manche Gesänge der Elsa, namentlich aber in das grosse Duett mit Lohengrin hat sich der schwelgerisch-weiche Ton eingeschlichen, unter dessen starksinnlicher Erregung sich uns immer etwas Krankhaftes und Impotentes zu verbergen scheint. Betrachten wir nun die formale Behandlung im Allgemeinen, so erkennen wir, dass Wagner dem Streben nach realistischer Wirklichkeit jede textliche Wiederholung zum Opfer, und die herkömmlichen musikalischen Formen der Auflösung nahe gebracht hat, dass er auch für sein musikalisches Schaffen die Gesetze fortan nur aus dem Verlauf der Handlung entnimmt. Obwohl in jeder Scene, denn in solche theilt Wagner fortan seine Opern, eine bestimmte Tonart die vorherrschende ist, so ist die Modulation doch oft von so willkührlicher Art, dass die Tonart mehr der Ausgangspunkt einer fortlaufenden Kette von Modulationen, denn als ihr Mittelpunkt zu sein scheint, um welchen sie sich, durch ein inneres Gesetz geregelt, bewegen. Wenn man den Modulationsgang mancher Scene überblickt, so wird man allerdings zugeben müssen, dass Wagner's eigenes musikalisches Gefühl ihn nöthigt, nach oft weitschweifenden Exkursen wieder in die Grundtonart einzulenken und diese dann durch Forte-Einsätze von Chor oder Orchester, sowie zu Anfang und zu Ende der Scene durch kurze Orchestersätze hervorzuheben, wenn der Text ihm seinen Principien nach nicht gestattete, dieses den Gesangspartien zu überlassen. Dennoch vermisst man in dem gesammten Modulationsgang eine gewisse logische Ordnung, eine wirkliche innere Entwicklung. Scheint es doch oft, als habe den Komponisten ausschliesslich das Ueberraschende einer Harmoniefolge, nicht der Hinblick auf die Ordnung des Ganzen bestimmt, als habe er gewissermaassen das Mittel zum Zweck gemacht, wie er denn allerdings durch Trugschlüsse und häufige Anwendung des Enharmonischen überraschende und anscheinend neue Wirkungen zu erzielen weiss. Da Wagner wohl fühlte, dass die Musik der Wiederholung von etwas schon Gehörtem nicht entbehren könne, so suchte er die von ihm verbannte symmetrische Form dadurch zu ersetzen, dass er seine Charaktere oder gewisse dramatische Motive durch ihnen entsprechende musikalische repräsentiren liess, die nun so oft eintreten müssen, als der Verlauf der Handlung es erfordert, ohne sich nach musikalischen Gesetzen zu entwickeln. Hiermit erhob er ein Verfahren, dessen man sich früher in einzelnen Fällen nicht ohne Glück zur Charakterisirung gewisser Situationen, oder zum Hinweis auf vorhergegangene bediente, zum Princip, und hat diesen Gebrauch in seinen noch folgenden Werken auf die äusserste Spitze getrieben. So wenig künstlerisch es an sich schon ist, fortwährend an das gute Gedächtniss der Hörer zu appelliren, stellt sich der Künstler hierdurch geradezu unter die Herrschaft seines Stoffes, anstatt frei über ihn und nach rein künstlerischen Principien zu schalten. Es ist dieses besonders auffällig, wenn ein Motiv, wie das der königlichen Trompeter, immer in derselben Tonart erscheint, wodurch der Komponist bei ihrem jedesmaligen Auftreten genöthigt wird, nach C-dur zu moduliren, gleichviel ob es in den harmonischen Bau des Ganzen passt oder nicht. Freilich ist es leichter und gehört weit weniger Erfindung dazu, mit einer gewissen Anzahl von Motiven zu operiren und diese lose durch harmonische Kombinationen aneinanderzureihen, als jede Situation durch neue selbständige musikalische Erfindung zu charakterisiren und dabei ebenso den specifisch musikalischen, wie den dramatischen Anforderungen zu genügen. Jeden unbefangenen Hörer von musikalischer Bildung wird dieses mosaikartige Zusammensetzen untereinander contrastirender Theile erstaunen machen, deren willkührlicher Anordnung es einzig zur Entschuldigung dient, dass sie nicht ihrer selbst wegen dastehen, sondern etwas ausser ihnen Liegendes bedeuten sollen, wodurch sie eine der musikalischen Ausdrucksfähigkeit ebenso fernliegende, als sie übersteigende Mission erhalten. — Ein anderer Uebelstand dieses Verfahrens liegt darin, dass die Singstimmen, während das Orchester ein die Situation charakterisirendes Motiv erklingen lässt, diesem nicht folgen, sondern selbständig und oft in recitirender Weise gehalten, diesem nur äusserlich angepasst erscheinen und so nur als ein allerdings Mögliches, aber nicht Nothwendiges sich darstellen. Auch wo in einem Ensemble-Satz die Mittelstimmen charakteristisch hervortreten sollen, erkennt man nicht selten, dass sie nicht mit dem Ganzen zugleich erfunden, sondern erst später hinzugeschrieben wurden, wodurch sie allem Bemühen der Sänger zum Trotz unwirksam bleiben, weil in der Kunst eben nur das wirkt, was sich als zur Gesammtwirkung nöthig legitimirt. Wo Wagner, von der dramatischen Situation angeregt, frei dem Zuge seiner Phantasie folgt, da hat er auch im »Lohengrin« noch musikalisch wie dramatisch bedeutsame Wirkungen erreicht, wie denn sein Talent überhaupt da am erfreulichsten erscheint, wo er sich nicht von seinem selbstgeschaffenen System beherrschen lässt, sondern vielmehr im frischen Schöpfungsdrange unbewusst den Forderungen Rechnung trägt, welche die Musik als Kunst an ihn stellt. Oft allerdings vermissen wir in seiner Musik etwas von jener Anspruchlosigkeit, von jener stillen Freude am sich selbst Genügenwollen, oft stört uns an ihr seine Absicht, um jeden Preis etwas Neues, Bedeutendes geben, uns imponiren zu wollen. Lächelt doch nur dem die Muse ihren holdesten Gruss entgegen, der ohne jede äussere Rücksicht willig ihrem Dienste sich hingiebt! Wenn nun Wagner's Bedeutung vor Allem darin liegt, dass die Herrschaft über alle Faktoren, aus denen die Oper sich bildet, seinem Talent zu Gebote steht, so ist auch seine specifisch musikalische Begabung nicht gering anzuschlagen, obwohl sie den Anforderungen, die er an sie stellt, sich nicht immer gewachsen zeigt, und ihm Meyerbeer z. B. darin weit überlegen ist. Während wir uns also auf das Entschiedenste dagegen zu verwahren haben, dass durch Wagner die alte Opernform unmöglich geworden, dass fortan das Heil für die Oper nur auf den von ihm eingeschlagenen Pfaden zu suchen und dass er berufen sei, als das Haupt einer wirklich fruchtbringenden Schule auf-

zutreten, so haben wir doch immerhin anzuerkennen, dass er die deutsche Opernbühne mit mehreren Werken von entschiedener Bedeutung und deutschem Wesen beschenkt hat, die an vielen Orten mit Beifall gegeben, ja auf manchen Bühnen zu Repertoir-Opern geworden sind. Allerdings ist es ihnen mit zuzuschreiben, dass gerade der musikalisch gebildetste Theil des Publikums sich mehr und mehr der Opernbühne abwandte und in den Concertsälen einen ihm sympathischeren Genuss suchte. Wenn das grosse Publikum dagegen sich Wagner eher zu als abwandte, so ist dies in der That ebenso begreiflich, als es ungerecht wäre, die Erfolge seiner Opern als das alleinige Resultat von Parteibestrebungen anzusehen. Indem Wagner auch durch den Glanz der Ausstattung, welchen er als geschickter Regisseur nie als äusserliche Zuthat, sondern als ein dem Ganzen Nothwendiges zu verwenden weiss, die Schaulust zu fesseln versteht, weiss er zugleich durch die realistische Färbung seiner Musik und durch Aufbietung grosser Klangmittel der Menge zu imponiren, ja selbst die Gebildeteren durch manche musikalische Schönheit, durch die kontrastreiche, oft von wahrhaft poetischem Sinn zeugende Gruppirung seiner Stoffe zu interessiren. Wer seinen Opern mehr Interesse für das dramatische als das speciell musikalische Element entgegenträgt, den werden sie, wenn er sonst mit guten Nerven begabt ist, sicher zu fesseln wissen. Müssen wir doch gestehen, dass wir oft beim Anhören Wagner'scher Opern empfunden haben, wie die Konsequenz, auch wo sie auf uns widerstrebenden oder geradezu verfehlt scheinenden Wegen wandelt, immer etwas Imponirendes behält. Allerdings lässt die Abspannung, welche für nicht wenige Zuhörer der Aufführung Wagner'scher Opern zu folgen pflegt, nicht wie bei so manchen andern Kunstwerken, auch wenn sie nicht ersten Ranges sind, den Wunsch wach werden, durch baldiges Wiederhören tiefer in sie einzudringen. Wagner's Gewohnheit, durch starke äusserliche Mittel zu wirken, mag nicht wenig dazu beitragen, dass bei öfterem Hören, wo das Spannende des ersten Eindrucks einem ruhigeren, mehr ästhetischen Genuss weichen muss, dieser nicht nur ausbleibt, sondern auch das in mancher Hinsicht Imponirende des ersten Eindrucks sich wesentlich abgeschwächt zeigt. Wohl mögen Wagner's Opern den Musiker reizen, sich durch Einblick in die Partitur über diese oder jene frappante harmonische Fortschreitung, über irgend eine eigenthümliche Mischung der Klangfarben des Orchesters zu belehren, doch fehlt ihnen unserer Ansicht nach durchaus jener Reiz des Details, jene liebevolle Behandlung im Einzelnen, welche alle grossen Meisterwerke kennzeichnet und, ohne ihre innere Einheit zu gefährden, ihnen eine Mannigfaltigkeit giebt, welche bei neuem Hören auch immer wieder neue Schönheiten in ihnen aufdecken lässt. Auch dürfen wir nicht verschweigen, dass Wagner's Werke im Verein mit den neueren italienischen und französischen grossen Opern der Vorwurf trifft, die Sänger einem kunstgemässen Gesange entfremdet, ihnen Gelegenheit zur superlativen Vortragsweise des Affekts gegeben, also den Naturalismus im Gesange bedenklich begünstigt zu haben.

(Schluss folgt.)

Recensionen.

Volkslieder. b) Kleinrussisch-polnische.

(Schluss.)

»Piśni, Dumki i Szumki Ruskeho naroda na Podoli, Ukraini i w Malorossyi«. Spysani i perełożeny pid muzyku Ant. Kocipińskim. (D. h. Lieder, Dumken und Schumken des russischen Volks in Podolien, in der Ukraine und in Kleinrussland. Zusammengestellt und in Musik gesetzt von Ant. Kocipiński. Erstes Hundert). Kjew und Kumenec-Podolsky bei A. Kocipiński. — Leipzig in Commission bei Fr. Hofmeister.

h. In dem (polnisch geschriebenen) Vorwort sagt uns Herr Kocipiński über die bei der Herausgabe dieser Sammlung befolgte Methode im Wesentlichen Folgendes. Er liess sich jedes einzelne Lied vorsingen, notirte es gleich und setzte es dann vollständig »in Musik«. Den Namen des Sängers giebt er an, ebenso den Ort, die Landschaft, woher das Lied stammt. Hat er Varianten bei andern Sammlern vorgefunden, so bringt er auch diese bei. Varianten giebt es dabei übrigens auch in dem Sinne, dass zu derselben Melodie andere Worte oder zu denselben Worten eine andere Melodie gehört. Einige Lieder haben den Grafen G. A. Potemkin zum Verfasser, scheinen aber schon Gemeingut des Volks geworden zu sein; dieselben sind ganz im Charakter der gewöhnlichen Volkslieder gehalten. Worin der Unterschied zwischen den einzelnen Arten der Gesänge: »Pisni«, »Dumki« und »Szumki« bestehen soll, wird vom Verfasser nicht angegeben. (Wir konnten aus der Durchsicht der Sammlung einen Unterschied zwischen der »Piśnia« und »Dumka« nicht wahrnehmen, beides sind Lieder in langsamem Tempo, meist klagenden Inhalts; die Szumka hingegen scheint vorzugsweise Tanzlied zu sein, sie geht Allegretto oder Allegro, ist heiteren Charakters und in der Durtonart.) Die Ausgabe der vorliegenden Sammlung ist eine doppelte.

1) In Hochfolio, für eine Singstimme mit Klavierbegleitung (13 Thlr. 25 Sgr.);

2) in Octav, blos für eine Singstimme, ohne Begleitung (2 Thlr. 25 Sgr.).

Der Verfasser bemerkt, er habe sich überzeugt, dass so oft das eine oder das andere Lied in Gegenwart mehrerer Personen gespielt und gesungen wurde, schon bei der dritten oder vierten Strophe die Zuhörer mitzusingen anfingen, so dass ein Chor sich von selbst bildete. Der Verfasser wünscht die Lieder auch über die Grenzen seines Landes hinaus, bei anderen Nationen bekannt zu machen; bis jetzt hätten nur wenige davon eine weitere Verbreitung gefunden. Dahin gehört namentlich das Lied »Jichaû Kozak za Dunaj«, zu welchem Tiedge einen ganz abweichenden Text »Schöne Minka, ich muss scheiden« verfasst hat. Man solle aber nicht glauben, dass die Lieder der Kleinrussen nur traurig oder weinerlich sind: es gebe auch lebhafte, lustige darunter, wie die vorliegende Sammlung zeigt. (Hiezu muss Referent bemerken, dass die Lieder klagenden Ausdrucks sehr überwiegen, und die Melodien in Dur und in raschem Tempo dagegen fast verschwinden.) Auch sei es nicht richtig, wenn man glaubt, dass in Kleinrussland diese Lieder blos von den Landleuten gesungen werden; es befasst sich im Gegentheil der Adel ebenso sehr damit als der Bauer, »sie sind Lieder der ganzen Nation«. Um die Lieder für Polen und Russen gleich zugänglich zu machen, lässt der Verfasser den Text dieser — an sich durch und durch kleinrussischen — Lieder in polnischer (Latein-) und in russischer (Cyrill-) Schrift abdrucken. Sprachlich liegt für den Polen wie für den Russen dem Verständniss nicht die geringste Schwierigkeit im Wege. Hingegen müssen wir Deutsche, und mit uns die übrigen Kulturvölker bedauern, dass der Verfasser unterliess, wenn nicht die Liedertexte selbst, so doch wenigstens Titel und Vorrede der Sammlung und die Ueber-

schriften der einzelnen Lieder (woraus der ungefähre Inhalt und Charakter des Liedes zu erkennen wäre) in deutscher oder französischer Uebersetzung beizudrucken. Wenn man in der Vorrede so dringend den Wunsch nach Verbreitung dieser Lieder bei andern Nationen betont, so muss man für diese andern Nationen doch die allernothwendigste Rücksicht üben. Die Magyaren machen es gerade so, lassen sogar Klavier-und Orchestersachen blos mit ungarischem Titel drucken und wundern sich dann, wenn die gebildete Welt keine Notiz davon nimmt. — Ueber den Charakter der vorliegenden Lieder ist wenig zu sagen, sie sind den russischen und polnischen, deren Eigenthümlichkeit bekannt ist, sehr verwandt. Nur entbehren sie des leichten, kühnen Schwungs, der in den polnischen Mazurka- und Krakowiak-Melodien liegt. Die böhmischen Nationallieder sind den vorliegenden an musikalischer Abwechslung und Vielgestalt überlegen. Die Klavierbegleitung ist sorgfältig, nur mitunter zu komplicirt und unruhig gesetzt. Die Ausstattung der grossen Folio-Ausgabe ist vortrefflich.

Der Saalbau in Frankfurt a. M.

Vor einiger Zeit war in diesem Blatte der Wunsch ausgesprochen, dass von geeigneter Seite die Darstellung der verschiedenen Phasen der Entstehung eines grossen Concertsaales, etwa dessen in Frankfurt a. M., mitgetheilt werden möge. Da es allerdings für manche Städte, denen bis jetzt eine derartige Localität fehlt, lehrreich sein dürfte, einen kurzen Abriss der Geschichte des Frankfurter Saalbaues kennen zu lernen und zugleich ein Bild von den inneren Räumen desselben zu erhalten, so entspricht der Einsender, der die Unternehmung von Beginn an mit Interesse verfolgt hat, gern dem ausgesprochenen Wunsche.

Die Stadt Frankfurt besass bis zur Eröffnung des Saalbaues nur höchst ungenügende Räumlichkeiten für Concerte, Bälle und Versammlungen aller Art. Der grösste Saal war der des Gasthauses zum Weidenbusch, der 600—650 Personen fasste; in denselben drängte sich das Publikum bei Concerten, so gut es eben ging, zusammen, die Hitze war unerträglich, die Ausgänge mangelhaft und für den möglichen Fall eines Brandunglücks selbst gefährlich. In dem letzten Winter vor Eröffnung des neuen Saales war der Weidenbuschsaal auch nicht mehr disponibel; man musste sich mit dem noch viel schlechteren Saal der »Harmonie« begnügen.

Kein Wunder, dass die Klage über die mangelhaften Räume längst eine allgemeine war; und doch, welche Schwierigkeiten waren zu überwinden, bis der neue Saal vollendet dastand! Im Laufe der letzten zehn Jahre waren zwei gleichartige Unternehmungen projectirt, die beide aus Mangel an thatsächlicher Theilnahme wieder aufgegeben werden mussten.

Zu Anfang des Jahres 1859 wurde endlich die neue, jetzt gelungene, Unternehmung ins Leben gerufen. Dieselbe begann damit, dass ein wackerer Bürger ein passendes Terrain für den Preis von 85,000 fl. ankaufte, sich jedoch eine dreimonatliche Ratificationsfrist vorbehielt. Diese Frist wurde zur Bildung einer Actiengesellschaft verwendet. Ein provisorisches Comité trat zusammen, entwarf Statuten und gab einen Prospectus aus, welcher das Gesammtkapital zu 250,000 fl. veranschlagte und zu Actienzeichnungen aufforderte. Man nahm nämlich an, dass der Bauplatz, von dem man voraussichtlich einige Parcellen wieder abgeben konnte, 40,000 fl. und das Gebäude 210,000 fl. kosten werde.

Die ersten 75,000 fl. waren, wenn auch nicht ohne alle Mühe, doch ziemlich rasch zu Stande gebracht, und da man das fehlende Kapital jedenfalls durch Hypotheken zu erhalten hoffen konnte, so constituirte sich die »Saalbau-Actien-Gesellschaft«, ratificirte den Kaufvertrag und begann freudig das ersehnte Werk.

Es wurde zunächst ein Bauprogramm aufgestellt und eine allgemeine Concurrenz zur Einreichung von Plänen ausgeschrieben. In dem Bauprogramm war ein grosser Saal von ca. 8000 Quadratfuss und ein kleiner von ca. 2000 Quadratfuss in Aussicht genommen. Die Kosten des Baues sollten nach dem Programm nicht mehr als ca. 200,000 fl. betragen. Es liefen 26 verschiedene, zum Theil sehr interessante und vortreffliche Arbeiten ein, bei denen jedoch meistens der Kostenpunkt nur nebenbei und oberflächlich oder auch gar nicht berührt war. Preisrichter waren die Herren Oberbaurath Fischer von Carlsruhe, Professor H. Nicolai von Dresden, Baurath Hofmann von Wiesbaden, Stadtbaumeister Heurich und Professor Hessemer von Frankfurt. Den ersten Preis von 200 Ducaten erlangte der junge Architekt Ikalnitzky aus Lak in Ungarn, den zweiten von 100 Ducaten der Architekt Burnitz in Frankfurt. Des Letzteren Plan, der den lokalen Bedürfnissen besser entsprach, wurde unter Vorbehalt von nöthigen Aenderungen zur Ausführung gewählt.

Im September 1859 wurde denn das Werk unter Leitung von Architekt Burnitz begonnen und möglichst rasch gefördert. Nachdem der Bauplan mit manchen Modificationen (die auf möglichste Einfachheit der Ausführung abzielten) festgestellt war, zeigte sich gleichwohl schon jetzt, dass das in Aussicht genommene Kapital keineswegs zum Bau, noch weniger zur inneren Einrichtung ausreichen werde.

Ueberhaupt begann jetzt eine Zeit mannigfacher Schwierigkeiten, die sich später so vermehrten, dass die Vollendung des Werkes vollständig in Frage gestellt war, und sogar von Seite eines der Gründer ernstlich angeregt wurde, ob man nicht den ganzen Bau auf das bescheidenste Maass zurückführen, nur den grossen Saal vollenden und die dazugehörigen kleineren Säle einstweilen ganz weglassen solle. Nachdem, wie oben erwähnt, eine Summe von 75,000 fl. (in Actien von 100 fl.) ziemlich rasch zusammen war, machte es grosse Mühe, der Sache weitere Interessenten zu gewinnen. Nicht als ob von Anfang an gerade die Reichen sich wesentlich betheiligt hätten; mit Ausnahme einiger unserer ersten Kaufleute, die von Anfang an günstig gesinnt waren und später das ganze Unternehmen aufrecht erhielten, war es vielmehr der Mittelstand, der vorzugsweise beisteuerte. Ein grosser Theil der Actionäre gehört dieser Klasse der Gesellschaft an, die bei uns vorzugsweise ein warmes und ehrliches Interesse an Künsten und Wissenschaften (namentlich auch an der ernsteren Musik) hat, während in unseren vornehmen Kreisen der Sinn hierfür selten zu finden ist. Auch der Handwerksstand betheiligte sich, jedoch meist nur insoweit er hoffen konnte, dadurch Vortheile für sich zu gewinnen. Namentlich zeichneten verhältnissmässig viele Bauhandwerker. Da die Bemühungen, Actienzeichnungen zu erhalten, von der Verwaltung und ihren Freunden nach und nach verstärkt werden mussten, so verlegten sich diejenigen, welche nicht mit ihrem Gelde herausrücken wollten, auf den Kunstgriff, die ganze Sache schlecht zu machen, und sich als principielle Gegner eines nach ihrem Ausspruche unnöthigen und lebensunfähigen Unternehmens hinzustellen. Das wirkte bei vielen Gleichgesinnten und Gleichgültigen; es wurde Mode, das Saalbau-Unternehmen als ein ganz verfehltes zu bezeichnen und schlechte Spässe über die Saalbau-Actien zu machen. Trotzdem gelang es der Ausdauer der Verwaltung, Zeichnungen bis zu 133,000 fl. zu erhalten. Ferner war eine Hypothek von 150,000 fl. zugesichert, so dass ein Kapital von 283,000 fl. zur Verfügung stand.

So verging allmälig das Jahr 1860; an dem Bau wurde

wacker gearbeitet. Aber das Werk wuchs auch dem Architekten und der Verwaltung unter den Händen. Es zeigten sich viele neue Bedürfnisse; Manches musste grösser und darum kostspieliger angelegt werden, als es ursprünglich beabsichtigt war. Als der Architekt eine definitive Kostenberechnung vorlegte, zeigte es sich, dass für den Bau selbst nahezu 300,000 fl., für Bauplatz, innere Ausstattung, Heizungs- und Ventilations-Anlage, sonstige Ausgaben 100,000 fl. erforderlich waren. Auf halbem Wege konnte man nicht stehen bleiben; die nöthigen Mittel mussten gefunden werden. In der Generalversammlung gegen Ende 1860 ging es allerdings etwas stürmisch zu. Da die Ausgabe weiterer Stammactien voraussichtlich ohne allen Erfolg gewesen wäre, so wurde die Emission eines 5proc. Prioritätsanlehens beschlossen, das zugleich als zweite Hypothek auf die Gebäulichkeiten constituirt werden sollte.

Diese Prioritäten, deren Kapital und Zinsen als vollkommen gesichert betrachtet werden konnten, fanden trotzdem auch nur langsamen Absatz, da das Unternehmen einmal nicht mehr mit günstigem Auge angesehen wurde. Doch waren 50,000 fl. ohne allzugrosse Mühe zusammengebracht; neue Verträge mit Bauhandwerkern schloss man unter der Bedingung ab, dass solche einen kleinen Theil der Zahlung in Prioritätsobligationen nehmen mussten; einige besondere Gönner zeichneten endlich noch grössere Beiträge, und als auch dies noch nicht ausreichte, rettete einer unserer angesehensten Mitbürger das Unternehmen dadurch, dass er eine bedeutende Summe in Prioritäten übernahm. So war man endlich über die finanziellen Schwierigkeiten hinaus; die Mitglieder der Verwaltung mögen von mancher Sorge belastet gewesen sein, aber sie werden ihren Lohn in dem endlichen glücklichen Erfolge gefunden haben.

Es mag bei dieser Gelegenheit noch erwähnt werden, dass von Seiten der städtischen Behörden das Unternehmen gar kein Entgegenkommen fand, und dass sogar die Pflasterung der neuen Strasse, welche den Saalbau begränzt, und welche unentgeltlich an die Stadt abgetreten werden musste, erst auf wiederholtes Ansuchen von der Stadt übernommen wurde. Es ist dies übrigens in Frankfurt nichts Ungewöhnliches, da alle Unternehmungen ähnlicher Art nur aus der Bürgerschaft selbst hervorgehen und sich selten oder fast nie einer Begünstigung, geschweige denn Unterstützung der Behörden zu erfreuen haben. Anders verhielt es sich z. B. in Köln, wo, so viel uns bekannt ist, der Magistrat die Zinsengarantie des für die Restauration des Gürzenichs nöthigen grossen Kapitals übernahm, oder in Hamburg, wo die Stadt, wie man vor einiger Zeit las, das Terrain zu einem zu erbauenden Concertsaale umsonst hergiebt.

(Schluss folgt.)

Berichte.

Breslau. *O. S.* (Singakademie, Musikdirector Bilse, Oper.) Da die schöne Jahreszeit den Concerten in geschlossenen Räumen ganz naturgemäss nicht günstig ist, so haben sowohl unser Orchesterverein, als die Theaterkapelle in ihren Aufführungen eine Pause eintreten lassen. Dieselbe wurde durch eine Aufführung des Hiller'schen Oratoriums: »Die Zerstörung Jerusalems«, Seitens unserer Singakademie, unter der vortrefflichen Leitung ihres Musikdirectors Hrn. Jul. Schäffer auf höchst angenehme Weise unterbrochen. Durch die Wahl dieses meisterlich gearbeiteten und von bedeutender Erfindungskraft zeugenden Werkes, welches den einstimmigen Beifall des Publikums und der Kritik mit vollstem Rechte erhalten hat, legte Herr Schäffer das beredteste Zeugniss für seinen gediegenen Geschmack ab.

Unter allen hiesigen musikalischen Vereinen nimmt die Singakademie unstreitig den ersten Rang ein, denn eine solche Vollkommenheit im Chorgesange lässt sich nur durch ein stetes Zusammenwirken im Sinne und Geiste der hohen und edlen Kunst erreichen. Der vortreffliche Dirigent versteht es aber auch, diesen Geist zu beleben und rege zu erhalten. Mit einer sehr umfassenden musikalischen und wissenschaftlichen Bildung vereinigt er eine grosse, dem Dirigenten unentbehrliche Ruhe, sowie eine vollkommen klare Anschauung des Inhalts und der Tendenz eines Kunstwerks, die er auch den Ausübenden und Zuhörern mitzutheilen weiss.

Sehr willkommen war uns auch ein Besuch des königlichen Musikdirector B. Bilse und seiner Kapelle aus Liegnitz. Wahrlich, die Liegnitzer können sich zu ihrem Stadtmusikus gratuliren. Mit wirklich eisernem Fleisse arbeitet er an der Fortbildung der ihm zu Gebote stehenden, grösstentheils noch sehr jungen Leute und hat dabei stets ein sehr wachsames Auge auf die neuen Erscheinungen in der musikalischen Literatur, deren beste Erzeugnisse er vorzuführen bestrebt ist. Den vollgültigsten Beweis dafür lieferte er uns durch die Aufführung der »Sinfonie triomphale« von Hugo Ullrich. In diesem (übrigens nicht mehr ganz »neuen«) Werke herrscht ein frischer, lebendiger Geist, verbunden mit einer effektvollen, aber nicht überladenen Instrumentation. Die Melodien sind, wenn auch mitunter an Vergangenes erinnernd, doch neu, und tief empfunden. Etwas durchaus Neues, absolut von dem Vorhandenen Abweichendes zu schaffen, dürfte wohl ausser dem Bereiche der Möglichkeit liegen, wenn es nicht das vollständige Gegentheil von wirklicher Musik sein soll. Hieraus ist wohl der ganze Streit zwischen den Anhängern der neuen und alten Richtung herzuleiten. Doch genug davon. Unser Landsmann Ullrich hat uns in seiner »Sinfonie triomphale« ein Werk geschaffen, welches überall mit Vergnügen gespielt und gehört werden wird. Herr Bilse musste es auch auf Verlangen in einem späteren Concerte wiederholen. Auch Schumann's Dmoll-Symphonie brachte uns die treffliche Kapelle nebst vielen andern werthvollen Pièçen in ausgezeichneter Weise zu Gehör. Beim Publikum fanden diese Concerte lebhaften Beifall und waren auch äusserst zahlreich besucht.

Das Gastspiel des kgl. hannoverschen Kammersängers Herrn Albert Niemann hat auch hier einen ungeheuren Enthusiasmus hervorgerufen. Fast jedesmal war das Haus bis zum letzten Platze ausverkauft. Wer seinen Tannhäuser, Josef, Masaniello und Johann von Leyden nicht gesehen und gehört hat, kann sich kaum einen Begriff von der Kraft und Vielseitigkeit seines Gestaltungsvermögens machen. Jede Rolle wusste er so darzustellen, dass wir stets ein historisch treues Gemälde des Darzustellenden erblickten. Sein Gesang war der beredteste Ausdruck aller menschlichen Empfindungen, der höchsten Leidenschaft, der rührendsten und zartesten Wehmuth, des bittersten Spottes und der Ironie. Wagner konnte sich unmöglich einen besseren Darsteller für seinen »Tannhäuser« wünschen, zumal Herr Niemann auch die zu dieser Rolle erforderlichen herkulischen Kräfte besitzt. Trotz des ungeheuren Erfolgs, den dieses Gastspiel gehabt hatte, gelang es Hrn. Theod. Wachtel dennoch, durch seinen »Postillon« und »Manrico« das Haus bis auf den letzten Platz zu füllen. Der Beifall und das Entzücken des Publikums war nicht geringer als bei Niemann. Jeder von Beiden hat aber auch seine besonderen Vorzüge. Wenn die Meisterschaft Niemann's im Recitativ und ächt dramatischen Gesange besteht, so entzückt Wachtel durch die wunderbare Klangfülle seines sehr hohen Tenors. Doch weiss der Sänger die ihm gegebenen reichen Mittel ebenfalls künstlerisch zu verwenden, was er namentlich als Manrico bewies. Mithin stehen beide Künstler, jeder in seinem Genre, auf gleich hoher Stufe. Von unserm einheimischen Personal, von welchem wir die Damen Klingelhöffer, Olbrich und Harry, vor Allem aber Hrn. Rebling, als sehr schätzenswerthe Mitglieder erwähnen, wur-

den beide Künstler kräftig unterstützt. Hier bewährte sich auch die längst erprobte Tüchtigkeit unserer Theaterkapelle und ihres wackern Dirigenten Hrn. Seidelmann wieder aufs Beste. Das Gastspiel des Frl. Santer fand nicht die Theilnahme des Publikums, die es eigentlich verdient hätte. Dies mag wohl die Künstlerin bewogen haben, dasselbe früher, als sie beabsichtigte, abzubrechen. Ihre Leonore, Agathe, Rezia und Alice waren für uns höchst bedeutende Kunstleistungen, in welchen sich ein grosses gestaltendes Talent offenbarte; im Uebrigen durfte man hinsichtlich der Gesammtvorstellungen nur bescheidene Forderungen stellen, da die Kräfte des Chors sehr mittelmässig sind. Durch sorgfältigere Proben liesse sich diesem Uebelstande wohl abhelfen. Wir wollen das Beste von der Zukunft erwarten.

Ein regeres musikalisches Leben wird erst zum Herbste wieder erwachen, gegenwärtig müssen wir uns mit Gartenconcerten begnügen, die uns den Genuss der Natur mitunter gründlich verleiden, doch findet der grösste Theil des Publikums Geschmack daran, und die Kapellen ihre Rechnung. Uebrigens sind wir weit davon entfernt, hierüber einen Tadel auszusprechen, jedenfalls sind die Ansprüche der meisten Menschen bescheidener als die unsrigen, und ist eigentlich nur der Genügsame glücklich zu preisen.

Halle. Juli. Die Thätigkeit der hiesigen, von Dr. R. Franz geleiteten Singakademie verdient schon der Richtung wegen, welche consequent von ihr festgehalten wird, in diesen Blättern wohl der Erwähnung. Man hält sich der Hauptsache nach, wie es die Pflege des Chorgesangs erheischt, an Bach und Händel, doch finden sich in den Jahresprogrammen auch fast alle anderen Namen ersten Ranges irgendwo vertreten, darunter besonders der an andern Orten zu wenig berücksichtigte Cherubini. Man ist exclusiv nur gegen das Mittelmässige, oder gar Dürftige, und hat keine Rücksicht auf die Schwächen des grossen Publikums zu nehmen, weil das Institut, durch die Beiträge der zahlreichen Mitglieder hinreichend gesichert, nicht auf die Gunst desselben angewiesen ist. Die Mehrzahl der Aufführungen findet vor dem geschlossenen Kreise der Mitglieder statt; gerade hierdurch bildet sich ohne allen Zwang eine feste Tradition, nach der es sich für Alle weniger um vereinzelte mehr oder minder glanzvolle Aufführungen, als um eine Reihe von Concerten handelt, welche die Hörer in den grossen Zusammenhang einführt, der zwischen allen wahrhaft bedeutenden Kunstwerken besteht. Die Ausführenden und ihr Publikum werden durch die einigende Gewalt mächtiger Eindrücke so in eine nahe und dauernde Beziehung gebracht. Unter solchen Umständen und bei consequenter Leitung hat sich ein sehr zahlreicher Chor gebildet, der sich wohl allen andern an Sicherheit und Beweglichkeit, im leichten Eingehen auf alle Intentionen des Dirigenten, an die Seite stellen kann.

Das ablaufende Sommersemester brachte »Josua« von Händel und in einer Soirée die Cantaten von Seb. Bach »Es ist dir gesagt, Mensch« und »Wer da glaubet und getauft wird« mit dem Clavierconcert in C-moll von Beethoven. Für letzteres war Herr Kapellmeister Reinecke aus Leipzig, der einige Wochen in hiesiger Gegend zubrachte, für die Hauptpartie im Oratorium Herr Musikdirector John von hier, für die des Caleb und für den Vortrag der beiden ungemein schwierigen Bass-Arien der beiden Cantaten der rühmlichst bekannte Baritonist Herr Theodor Krause aus Berlin gewonnen. Die immerhin beschränkten Mittel des Instituts gestatten nur ausnahmsweise die Heranziehung virtuoser Kräfte. Die uneigennützigste Bereitwilligkeit der genannten Herren entfernte die sonst nach dieser Seite hin obwaltenden Schwierigkeiten vollständig und verpflichtete das Institut denselben zur grössten Dankbarkeit in jedem Sinne. Das durchsichtige, ruhige und doch auf das Feinste nüancirte Spiel des Herrn Reinecke, die virtuose Sicherheit des Herrn Krause, die sich doch, ganz im Sinne jener Werke, nie in glänzende Einzelnheiten verliert, sondern überall an dem Grundtone, der durch das Ganze klingt, festzuhalten weiss, fanden auch hier die bewundernde Anerkennung, die ihnen überall geworden ist. Der ächt männliche Klang der Tenorstimme des Herrn John und eine den guten Mitteln ganz entsprechende Vortragsweise haben denselben auch schon zu einem nach ausserhalb vielfach gesuchten Sänger gemacht.

Händel's Oratorium wurde mit der Rietz'schen Instrumentirung, die Bach'schen Cantaten mit einer von R. Franz gesetzten Begleitung gegeben. Die vielfach ventilirte wichtige Frage nach einer Neubelebung älterer Werke durch den Zutritt eines volleren Orchesters wird bei allen Aufführungen nicht aus den Augen verloren und die neuerdings publicirten Partituren des »Magnificat« von Bach und des *Stabat mater* von Astorga in Franz'scher Bearbeitung sind zunächst für die Singakademie zusammengestellt und haben hier ihre Feuerprobe glücklich bestanden. Die Mitglieder haben den wachsenden Erfolg dieser Bestrebungen mit immer gesteigerter Theilnahme begleitet. — Wir hoffen von diesem Zusammengehen bedeutender Künstler und eines empfänglichen Publikums noch weitere gute Ergebnisse, über die wir gelegentlich berichten werden.

Nachrichten.

Die schon längere Zeit in Jena vorbereitete Aufführung des »Elias« von Mendelssohn fand am 21. Juli unter Leitung des Musikdirector Dr. Naumann in der Universitätskirche statt und fiel, wie uns berichtet wird, in jeder Beziehung recht nach Wunsch aus. »Ganz wesentlich trugen dazu Frau Dr. Köster aus Weimar und Fräulein Lessiak aus Leipzig durch die vorzügliche Wiedergabe ihrer Solopartien bei; dasselbe gilt von Herrn Musikdirector John aus Halle, dem wir nur eine mehr hervortretende Rolle gewünscht hätten; auch Herr Stud. Möbius sang die schwierige Partie des Elias mit einer bei Dilettanten seltenen Gewandtheit und Sicherheit. Die namentlich in den Männerstimmen gut besetzten Chöre bezeugten ein sorgfältiges Studium und das durch vortreffliche Kräfte von Weimar und Leipzig verstärkte Orchester blieb hinter dem Uebrigen nicht zurück; auch die Mitverwendung der Orgel an den geeigneten Stellen schien uns sehr vortheilhaft.«

Nach dem Muster des Salzunger Kirchenchors haben sich in Thüringen an mehreren Orten ähnliche Chöre gebildet; so in Eisenach und Neustadt a. d. H. (Merkwürdig genug heissen die Cantoren aller drei Vereine sämmtlich Müller!). Ueber den Neustädter Kirchenchor berichtete die »Coburger Zeitung« kürzlich Folgendes: »Der Kirchenchor, der seit etwa zwei Jahren in Neustadt a. d. H. besteht, hat unter der vortrefflichen Leitung des unermüdlichen Cantors Müller in kurzer Zeit solche Fortschritte gemacht, dass schon im vorigen Jahre Ihre Hoheit die Frau Herzogin und bald darauf Ihre Majestät die Königin Victoria von seinen Leistungen in hohem Grade befriedigt waren. Vor Kurzem ward demselben die Ehre zu Theil, dass Se. kgl. Hoheit der Prinz Arthur von England ihn auffordern liess, vor ihm auf der Rosenau zu singen und, wie wir hören, war die Wirkung der musterhaft vorgetragenen ernsten Gesänge eine wahrhaft ergreifende. Der kunstsinnige junge Prinz gab dem strebsamen Vorsteher des Kirchenchors seinen Dank durch ein fürstliches Geschenk und die Ueberreichung seiner Photographie zu erkennen. Die anwesenden Coburger, die auf ihren Wunsch auch noch am Abend einige herrliche Gesänge vortragen hörten, baten denselben dringend, dass er recht bald mit seinen Sängern in Coburg erscheinen möge, um durch ein Kirchenconcert allen Freunden des Gesanges einen erhebenden Genuss zu bereiten, und wir können nicht umhin, uns dieser Bitte anzuschliessen und sie öffentlich auszusprechen.«

O. Nicolai's »Lustige Weiber von Windsor« gefielen in London ausserordentlich; englische Blätter nennen sie gar das beste dramatisch-musikalische Werk der Neuzeit. Wegen des Aufführungsrechtes droht ein Process zwischen zwei Theatern.

Gounod soll schon früher Anfälle von Irrsinn gehabt haben.

Bemerkung.

In einer Besprechung der Bach'schen von Moscheles bearbeiteten Präludien findet sich die Nieder-Rheinische Musikzeitung gemussigt, unserer Zeitung, und der Kritik zu gedenken, welche dieselbe in Nr. 52 des vorigen Jahrgangs über die obengenannte Publikation gebracht hat.

Wir ersehen aus dem mit W. unterzeichneten Artikel, dass unsere Ansichten über die Pietät, mit welcher man Bach'sche Werke zu ehren hat, wesentlich von denen der N.-Rh. Mus.-Ztg. abweichen. Uns wird es immer ungeeignet erscheinen, derartige Studien an den Werken irgend eines grossen Meisters vorgenommen und unter das Publikum gebracht zu sehen, um so mehr, wenn es, wie im vorliegenden Falle ausdrücklich bemerkt worden ist, geschieht »um den Bach'schen Präludien .... eine neue Charakteristik zu verleihen und .... einen concertirenden Effekt zu geben« Der Grundsatz: »*fiat experimentum in anima vili*« hat hier seine volle Geltung. — Wir haben diese Meinung seinerzeit aufrichtig ausgesprochen und sind uns bewusst, hierbei einfach die Pflicht des Kritikers im Auge gehabt zu haben.

Soviel zur Sache. Die N.-Rh. M.-Ztg. erlaubt sich noch etliche Bemerkungen über »Anstand« etc. hinzuzufügen. Sie hätte sich die Muhe sparen können. Den Kundigen ist es ohnehin bekannt, dass unsere Ansichten über Anstand und über die Pflichten gewissenhafter und aufrichtiger Kritik sich allerdings nicht unwesentlich von denen jener Zeitung unterscheiden. Indem wir daher diese von der anderen Seite jetzt offen zugestandene Differenz uns nur zur Ehre anrechnen können, werden wir fortfahren, den Forderungen einer ernsten wahrheitliebenden und unbestechlichen Kritik nach Kräften nachzukommen.

Die Redaktion.

ANZEIGER.

Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Allgemeine
Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Selmar Bagge.

Leipzig, 24. August 1864. **Nr. 34.** Neue Folge. II. Jahrgang.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.
Preis: Jährlich 5 Thlr. 10 Ngr. Vierteljährliche Pränumeration 1 Thlr. 10 Ngr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr.
Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Die deutsche Oper der Gegenwart.

(Schluss.)

So fern uns die Anmaassung liegt, hiermit über Richard Wagner ein endgültiges Urtheil abgeben zu wollen, was wohl erst einer späteren Zeit vorbehalten sein wird, so hielten wir es doch für unsere Pflicht, unumwunden auszusprechen, wie wir uns zu einer immerhin so bedeutenden Erscheinung verhalten. Es war dies um so mehr geboten, da wir demnächst einige neuere Werke im Gebiete der Oper näher zu beleuchten beabsichtigen. Auch das möge der grösseren Ausführlichkeit, mit der wir auf Wagner's Bestrebungen eingingen, zur Entschuldigung dienen, dass die Verbreitung, welche seine Opern neben denen Meyerbeer's, Lortzing's und Flotow's auf unseren Bühnen gefunden haben, oft als Gegenbeweis der Ansicht gegenüber geltend gemacht wird, die Werke deutscher Componisten würden zu Gunsten ausländischer Producte vom Publicum, wie von den Bühnenleitungen vernachlässigt. Und dennoch müssen wir diese Behauptung auch der Gegenwart gegenüber aufrecht erhalten, und noch einmal auf die grosse Anzahl unbeachtet gebliebener deutscher Opern hinweisen. Während die Aufführung deutscher Opern in Italien so gut wie nie, in Frankreich erst in den letzten Jahren auf einer Pariser Opernbühne (Théâtre lyrique) versucht worden ist, nehmen nach wie vor in unserm Repertoire die Werke französischer wie italienischer Componisten keinen geringen Raum ein. Man hat dieses oft als eine Folge der Universalität deutschen Geistes darstellen und durch diese Schmeichelei eine unserer schwachen Seiten zu einem Vorzug stempeln wollen. Man vergass aber leider, dass es kein Zeichen universeller Bildung ist, ohne weiteres das Verschiedenartigste als gleichberechtigt anzuerkennen, dass, um zu einer solchen zu gelangen, man vor allen Dingen sich selbst kennen lernen, und dann, von diesem festen Punkte ausgehend, seine Erkenntniss sich erweitern lassen muss. Dass unserm Publicum jedoch mit diesem festen Punkte zugleich alle Disciplin des Urtheils verloren gegangen ist, darf nicht Wunder nehmen bei der Fülle der verschiedenartigsten und unter den abweichendsten Bedingungen entstandenen Werke, welche das Opernrepertoir ihm in buntem Wechsel vorführt. Nicht weniger bedenklich wie gegen das Publicum ist ein solches Verfahren den Sängern gegenüber. Darin, dass man sie deutsche, französische und italienische Musik durcheinander singen lässt, mag es seinen Grund finden, dass so manches schöne Talent aus Mangel an Halt und Schule untergeht, eben darin mag die Ursache mancher Geschmacklosigkeit liegen, welche uns nicht selten bei Vorführung unserer Meisterwerke verletzt. Zu solcher Geschmacklosigkeit muss Jeder kommen, den man nöthigt, an Allem ohne Unterschied Geschmack zu finden. Die Unbefangenheit aber, mit welcher das Publicum die Seichtigkeiten und Unwahrscheinlichkeiten moderner italienischer und französischer Opern hinnimmt, scheint uns der deutlichste Beweis, wie wenig Eingang Wagner's Reformideen trotz der seinen früheren Werken gezollten Anerkennung gefunden, wie wenig seine späteren, in welchen diese Theorien als ausschliessliche und absichtliche zur That geworden auftreten, auf dieselbe Theilnahme unseres Publicums rechnen dürfen.

Wenn wir oben erwähnten, dass Meyerbeer's Erfolge zum Beweise dafür angeführt werden, wie Deutschland auch Werke einheimischer Künstler zu schätzen wisse, so fällt dieser Scheinbeweis von selbst, wenn wir nicht vergessen, dass Meyerbeer's Opern sehr gemischten Styls, dem Princip nach aber französische, für Paris componirte sind. Wir berühren dieses nur für den Fall, dass es wider Erwarten noch »Kunstfreunde« geben sollte, welche die Opern Meyerbeer's für Erzeugnisse deutschen Geistes zu halten naiv genug sein sollten. Meyerbeer's Kunst, gleich ihm in Deutschland geboren, starb wie er in Paris, aber leider lange vor ihm. Der erst kürzlich erfolgte Tod dieses Componisten, welcher auch diese Blätter zu einer ausführlichen Würdigung desselben veranlasste, erspart es uns, auf den so reich begabten Künstler näher einzugehen.

Die Erzeugnisse Lortzing's und Flotow's, von welchen wir denen des Ersteren wegen ihres frischen Humors, ihrer treuherzigen Sentimentalität und ihres ächt deutschen Grundtons entschieden den Vorzug geben, erfreuen sich deshalb einer so grossen Popularität, weil sie eher unter als über dem Niveau der Durchschnittsbildung unseres täglichen Theaterpublicums stehen. Wenn solche Werke auch von geringerer Bedeutung nur mit der gehörigen Anspruchlosigkeit auftreten, so sind sie immerhin schätzbar, und werden ihren Platz im Repertoir einer deutschen Opernbühne mit Anstand ausfüllen.

Wir können aber nicht anders, als nochmals die Mahnung aussprechen, dass es die ernste Pflicht aller Bühnenleitungen sei, nach einem vor allen Dingen **deutschen** Opern-Repertoir zu streben, dessen Grundpfeiler neben dem »Fidelio« die Werke Gluck's und Mozart's bilden, deren Vorführung mancherorten jetzt nur als eine den Freunden

»classischer Musik« gegönnte Concession betrachtet wird. Diesen Meisterwerken mögen sich dann die Opern Weber's, Spohr's, Marschner's, Wagner's anschliessen, welche mit Schumann's »Genoveva«, Lachner's »Catarina Cornaro«, und den Werken leichterer Gattung eines Kreutzer, Nicolai, Lortzing und Flotow, noch dazu wenn man bemüht ist, eine oder die andere ältere Oper eines Dittersdorf, Schenk, Hiller oder Winter wieder ins Leben zu rufen, immerhin eine anständige Auswahl für ein deutsches Opernrepertoir bieten werden, selbst wenn man sich nur auf die Vorführung bereits allgemein bekannter und gewürdigter Werke beschränkt. Dass ausserdem die Werke Cimarosa's, Gretry's, Cherubini's, Méhul's und Boieldieu's jedem Repertoir nur zur Zierde gereichen können, ist selbstredend, sowie wir keineswegs den Rigorismus soweit getrieben wünschten, Rossini's »Tell« und »Barbier«, das Frischeste was Meyerbeer, Halevy, Herold, Auber, Adam, Gounod u. A. in der Oper geschaffen, von unserer Bühne ganz verdrängt sehen zu wollen. Lässt man diese Werke aber mehr eine Ausnahmestellung auf der deutschen Opernbühne einnehmen, so dass durch sie die Grundfärbung des Repertoirs als eines deutschen nicht beeinträchtigt wird, so kann man hin und wieder als besondere Leckerbissen sogar eine Oper von Bellini oder Donizetti bringen, wenn Kräfte zur Disposition stehen, welche der italienischen Musik gerecht zu werden wissen. Nur Verdi möchten wir wegen der Roheit seiner Musik und seiner Opernstoffe trotz des ihm nicht abzustreitenden Talents von unserer Bühne verbannt wissen, wie wir auch darauf hinweisen möchten, dass Offenbach's Operetten vermöge ihrer parodischen und possenhaften Färbung auf ein zweites, oder Vorstadt-Theater, nicht aber auf eine Scene gehören, welche die Aufführung Gluck'scher und Mozart'scher Opern geweiht hat. Nur auf einer solchen scheinen sie uns an ihrem Platze und in entsprechender Umgebung einer unbefangenen Würdigung gewiss.

Da es nun aber im Interesse eines jeden Kunstinstituts liegen, ja Nothwendigkeit für ein solches sein muss, mit der Gegenwart in Berührung zu bleiben und durch Heranziehen neuer Kräfte sich selbst neue Lebenskraft zuzuführen, so ergiebt sich von selbst, dass eine entschiedene Rücksichtnahme auf die neuesten Erscheinungen im Gebiete der deutschen Oper sich alle Bühnenleitungen zur Pflicht machen sollten. Wenn eine neue deutsche Oper in den meisten Fällen mit grösseren Zumuthungen an das durch allerlei leicht verdauliche Leckerbissen verwöhnte Publicum herantritt, als ein mehr auf augenblicklichen Genuss berechnetes fremdländisches Erzeugniss, so darf man doch deshalb von einer solchen nicht fordern, dass sie immer ein Werk von hoher Bedeutung sei. Kein Repertoir kann ausschliesslich aus Meisterwerken bestehen und bedarf einer gewissen Anzahl respectabler Leistungen, welche seine Lücken füllen und zu jener Grundfärbung beitragen, welche erziehend auf den Geschmack des Publicums einwirken soll.

Möchten die deutschen Componisten ihrerseits bedenken, dass, wenn ihrem Talent die Flügel fehlen, um mit Erfolg nach dem Höchsten streben zu können, sie besser thun, in kluger Selbstbeschränkung sich nähere Ziele zu stecken und nicht zu vergessen, dass es auch ein Verdienst, auch eine Freude ist, auf beschränkterem Gebiet sein Bestes zu geben und dabei sich und Andern zu genügen. Möchten sie nicht verschmähen, zur Erlernung des Handwerks bei unsern überrheinischen Nachbarn in die Schule zu gehen, und in stetem Zusammenarbeiten mit dem Dichter nicht nur auf die musikalische, sondern auch auf die Totalwirkung ihres Werkes bedacht zu sein. Möchten sie aber vor Allem sich hüten, ins Experimentiren zu verfallen, und treu, ohne sich in starrer Abgeschlossenheit von den Forderungen der Gegenwart und den billigen Wünschen des Publicums abzuwenden, an den Traditionen festhalten, welche uns in den Werken unserer grossen Meister bewahrt sind. Was in diesen Werken ihrer Zeit, was allen Zeiten angehört, kann keinem gebildeten Sinn verschlossen bleiben. Nur wenn in der Seele des Componisten einem so gebildeten sich auch ein wahrhaft sittlicher Sinn gesellt, wird der deutschen Oper jene würdige Haltung, jene gemüthvolle Innigkeit verbunden mit einem edlen Maass, einer Keuschheit im Ausdruck wie in Anwendung der Mittel, kurz alles Das bewahrt bleiben, was von jeher alle deutsche Kunst so vortheilhaft ausgezeichnet hat. Dieses bringt es beim Verschmähen allen frivolen Sinnenkitzels von selbst mit sich, dass, wie jedes Kunstwerk, auch die Oper auf wahrhaft sittlichem Boden stehen muss. Wir brauchen wohl kaum uns gegen den Verdacht zu verwahren, als ob wir noch an der zopfigen Ansicht festhielten, mit der unsere Voreltern ihre Vorliebe für die Schaubühne zu entschuldigen bemüht waren, dass nämlich jedes Bühnenstück durch Belohnung der Tugend, durch Bestrafung oder Verspottung des Lasters dazu beitrage, uns selbst tugendreicher zu machen. Längst ist der Grundsatz Gemeingut aller Gebildeten geworden, dass kein Kunstwerk eine Wirkung ausser sich anzustreben, also nicht neben dem rein künstlerischen auch noch einem moralischen Zweck zu dienen habe, indem bei jedem wahrhaften Kunstwerk das ethische Moment mit dem ästhetischen zusammenfällt. Wenn die dramatische Kunst uns einerseits über die Wirklichkeit mit mächtigem Flug emportragen, und auf ein Ewiges über ihr verweisen, oder anderseits, sich liebevoll in diese Wirklichkeit versenkend, sie in anmuthiger oder witziger Darstellung vor uns verklären soll, so gilt dieses selbstverständlich auch für die grosse oder tragische, und auf der andern Seite für die romantisch-komische oder Genre-Oper. Wenn man aber, der Gegenwart die Befähigung für dramatische Poesie überhaupt absprechend, diesen Vorwurf gar zu bereitwillig auch auf die dramatische Musik auszudehnen nicht unterliess, so müssen wir dem gegenüber auf die grosse Anzahl von Componisten aufmerksam machen, welche seit einer Reihe von Jahren ihre Thätigkeit der Oper zuwandten. Steht auch die Wirkung ihrer Werke mit deren Anzahl in keinem entsprechenden Verhältniss, so ist der innere Drang doch immer beachtenswerth, welcher aus einer solchen Menge meist ohne Aussicht auf Erfolg unternommener Versuche spricht.

Nennen wir ausser den schon besprochenen nur: Abert, Bott, Bruch, Ernst Herzog zu Coburg, Conradi, Cornelius, David, Dessauer, Dorn, Eckert, Esser, Génée, Hager, Hauptmann, Herther, Hiller, Hornstein, Hoven, Kittl, Krebs, Krempelholzer, Kücken, Langert, Lassen, Litolff, Mangold, Mendelssohn, Naumann, Netzer, Pabst, Perfall, Reinecke, Reissiger, Rietz, Rubinstein, Schindelmeisser, Schmidt, Schubert, Taubert, Westmeyer, Wüerst, Zenger, — so lässt diese ansehnliche Reihe von Namen, deren nicht wenige in der musikalischen Welt von gutem Klang sind, auf eine Anzahl von Werken schliessen, welche sich an manchen Orten eines guten Erfolgs rühmen durften, und vielleicht eines solchen überall sicher gewesen wären. Bei weitem die Mehrzahl der Werke jener Componisten wurde aber entweder einer zu schnellen Vergessenheit anheimgegeben, oder ist bis jetzt ohne genügende Beachtung geblieben. Die Ursachen davon waren wir im Anfang dieses Artikels anzudeuten bemüht.

Welche Werke diesem Schicksal mit Recht oder Unrecht verfallen sind, darüber können wir nur denen gegenüber ein Urtheil gewinnen, welche durch den Druck der Oeffentlichkeit übergeben wurden. Wir werden daher demnächst in freier Reihenfolge eine Anzahl von Opern besprechen, von denen der Clavierauszug vorliegt. Nach welchen Grundsätzen wir dabei verfahren werden, wird man aus den in Vorstehendem ausgesprochenen Ansichten und Erfahrungen entweder klar ersehen, oder doch zwischen den Zeilen lesen.

Um Wiederholungen zu vermeiden, werden wir genöthigt sein, bei Besprechung der einzelnen Werke zuweilen auf jene zurückzuweisen, wesshalb wir berechtigt zu sein glaubten, in ihrer Darlegung uns ausführlicher auszusprechen, als auf den ersten Blick wünschenswerth erscheinen mochte.

Wenn man die verschiedenen Factoren ins Auge fasst, welche bei einer Oper in Wechselwirkung treten, so ergiebt sich daraus, dass eine solche mehr als jedes andere musikalische Werk der Aufführung bedarf, um zu einem abschliessenden Urtheil zu berechtigen. Dass aber besonders bei der Bedeutsamkeit, mit welcher bei allen modernen Opern das Orchester, namentlich in Bezug auf Charakterisirung der dramatischen Situation, behandelt worden ist, auch die sorgfältigste Prüfung des Clavierauszugs nur annähernd zu einem richtigen Resultate führen kann, ist einleuchtend. Wird also zunächst das allgemein Musikalische sich am eingehendsten würdigen lassen, so wird auch, ungestört vom Treibenden der dramatischen Situation, vom beschönigenden Reiz der Klangfarben des Orchesters, die formelle Structur, die melodische Zeichnung sich um so klarer hervorheben, und somit immerhin das Bedeutsamste der Musik, also auch des gesammten Kunstwerks, richtig gewürdigt werden können.

Recensionen.
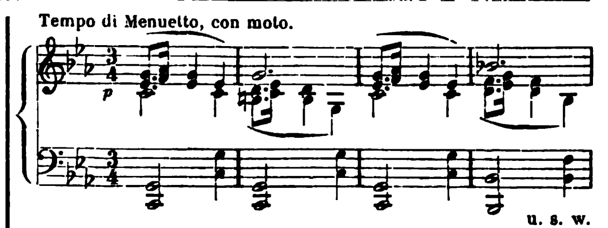
Neue Gesangscompositionen von Johannes Brahms.

A. Weltliche.
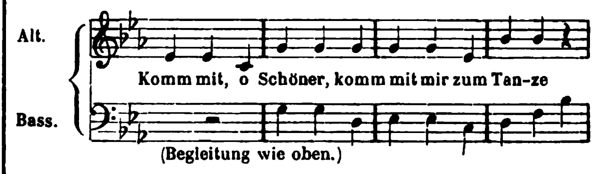
Drei Quartette für vier Solostimmen (Sopran, Alt, Tenor und Bass) mit Pianoforte. Op. 31. (Nr. 1. Wechsellied zum Tanze von Goethe, Pr. 1 Thlr. Nr. 2. Neckereien (Mährisch), Pr. 1 Thlr. Nr. 3. Der Gang zum Liebchen (Böhmisch), Pr. 20 Ngr. Leipzig, Breitkopf und Härtel.

S. B. Der Componist bietet hier drei interessante Stücke, deren jedes eine andere Gruppirung der Stimmen enthält und daher von den andern charakteristisch verschieden ist. In dem Goethe'schen »Wechsellied zum Tanze« treten Alt und Bass als »die Gleichgültigen« dem Sopran und Tenor, als den »Zärtlichen« gegenüber. In den »Neckereien« alterniren die beiden Männerstimmen mit den Frauenstimmen, und im »Gang zum Liebchen« vereinigen sich alle vier zum homophonen Ausdruck einer gleichmässigen Stimmung. Die Anwendung eines Quartetts oder Doppelpaares rechtfertigt sich bei dem Goethe'schen Gedicht von selbst; in den andern hat sich der Componist diese Freiheit genommen. Jene verschiedenartige Gruppirung aber bildet den Hauptreiz dieser Compositionen, die in Absicht auf den Gegenstand der Gedichte, obgleich sie sonst sehr verschiedenen Ursprungs sind, wieder eine gewisse Zusammengehörigkeit haben.
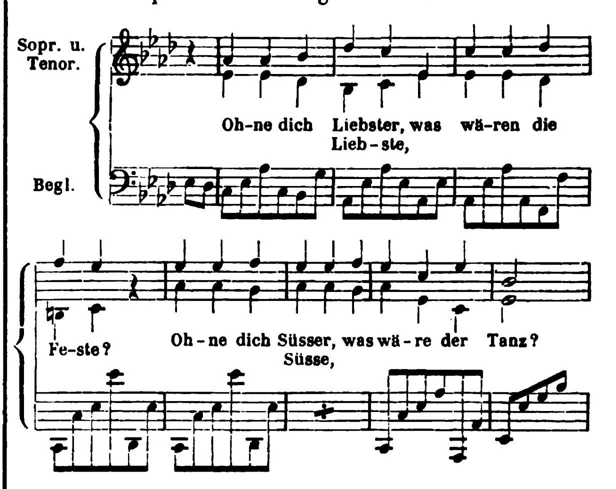
Dem »Wechselliede« liegt ein sinnig-graziöses Menuetmotiv aus C-moll zu Grunde:



Nachdem dieses Thema als Einleitung vom Clavier allein gebracht worden war, tritt es nun in Alt und Bass imitirend auf:
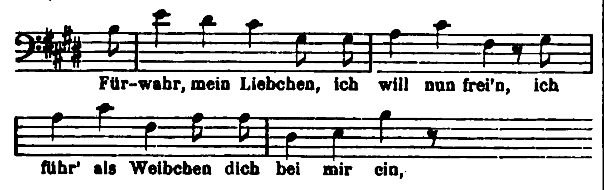


Die dann folgende Melodie der »Zärtlichen« unterscheidet sich von der ersten sowohl in Bezug auf Tonart, die nun As-dur wird, wie auch durch die Art des Gesangs, der melodischer wird, und durch die nicht mehr imitirende, sondern homophone Behandlung der beiden Stimmen:
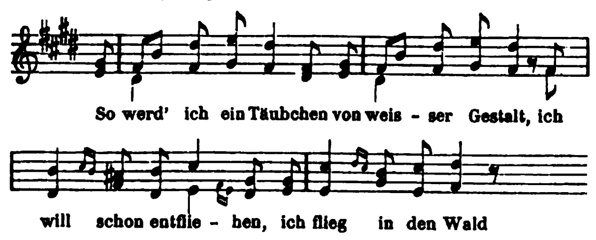


Gegen den Schluss dieser As dur-Melodie hebt sich der Gesang schwungreicher empor, während der der »Gleichgültigen« in jenem indifferenten Plaudertone verharrt. — Durch das Ganze geht neben einem gewissen romantischen ein insofern nationaler Zug, als die Gleichmässigkeit der rhythmischen Bewegung, ja eine gewisse Monotonie derselben als eine Eigenthümlichkeit d e u t s c h e r Musik, oder einer Art derselben, erscheinen kann. Nur wer für diese Besonderheit Verständniss und Interesse hat, wird daher ein besonderes Wohlgefallen an diesem Stück und an Brahms'schen Compositionen überhaupt finden, die, weit entfernt irgend einen berechneten Effect anzustreben, vielmehr mit Absicht Alles ferne zu halten scheinen, was im bedenklichen Sinne (manchmal auch im unbedenklichen!) »Effect« macht, und hauptsächlich durch den Ausdruck einer reinen keuschen, aber desto innigeren Empfindung gewinnen wollen. Diese deutsche Art und Weise würde in Deutschland selbst weit entschiedener anerkannt und beliebt werden, wenn Brahms einerseits selbst für seine Landsleute nicht darin zuweilen zu weit ginge und

andererseits mit der alten Einfalt nicht auch die alten Ecken und Härten nachahmte, oder sich in Besonderheiten gefiele. Im obigen »Wechselliede« muss es etwas gewagt genannt werden, wenn der Componist einen Theil aus C-moll mit Orgelpunkt auf C_1 wiederholt eintreten lässt nach dem Dominantaccord von G-moll. Wohlklingend im höchsten Sinne können wir auch den Anfang des zweiten Theils mit dem *basso ostinato* nicht finden. Dagegen freilich erhebt sich der Gesang der »Zärtlichen« über das blos »wohlklingende« bis zum Reizenden, und so mögen jene Härten darob verschmerzt werden. Im zweiten Theil der zweiten Melodie hätte Brahms vielleicht besser das Singen in Octaven vermieden: überlassen wir dergleichen lieber ganz den italienischen Maëstro's! Schliesslich sei über dieses »Wechsellied« noch gesagt, dass gegen den Schluss des Ganzen hin die beiden Gruppen sich rascher in Contrasten gegenübertreten und dann in homophoner 4stimmiger Führung zusammenschmelzen, wodurch der Gesang wirkungsvoll abschliesst. Dass das Stück in As endet, ist eigenthümlich und dürfte vielleicht durch die Rücksicht darauf zu rechtfertigen versucht werden, dass das Motiv der »Gleichgültigen« nicht die Oberhand behalten darf. Wir meinen aber ein nach C-moll rückleitendes Nachspiel des Claviers würde einen Vorwurf der Art nicht hervorrufen.
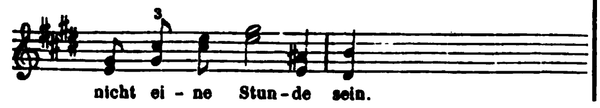
In den »Neckereien« herrscht entschieden anderer Ton, anderes Colorit, und die Composition schliesst sich überraschend treu dem fremden Typus des Gedichts an. Das letztere stellt einen launigen Streit zwischen um Liebe werbenden Männern und beworbenen Mädchen dar; die ersten betheuern den Liebchen, dass sie die ihren sein werden, während diese nichts davon wissen, »nicht eine Stunde« die ihren sein wollen. Um sich vor den Männern zu retten, wollen sie Täubchen, Fischchen und Häschen werden, worauf die Männer auf Flintchen, Netzchen und Hündchen hinweisen, deren sie sich bedienen können. Dieser Streit wird nun, wie schon erwähnt, musikalisch in Art eines Doppel-Duetts ausgeführt. Der Tenor beginnt mit folgendem Gesang, den dann der Bass in frei-fugenartiger Beantwortung übernimmt:



beide schliessen in E-dur ab; darauf fallen Sopran und Alt H-dur munter genug ein:



Reizend und charakteristisch ist der Schluss des 8taktigen Satzes:



Aus diesem Stoff, dem sich später noch ein Triolenmotiv zugesellt, bildet der Componist das Musikstück, aber nicht in einfach strophisch wiederholender Weise, wie es die Meisten hier wohl gethan haben würden, sondern in auffallend fleissiger contrapunktischer Verarbeitung und zugleich scherzhafter Verwendung der Motive. Die Begleitung verhält sich dabei vorwiegend harmonisch unterstützend und rhythmisch markirend. Das Ganze aber nimmt fast scenische Lebendigkeit an.

Der »Gang zum Liebchen« bietet wenig geeignete Momente zur beschreibenden Analyse. Es ist ein einfacher vierstimmiger Satz in zwei Strophen, volksliedartig und sinnig im Ton, eingeleitet und unterbrochen durch ein Claviervorspiel, begleitet von einer durch die Harmonien durchgeführten ruhig wogenden Clavierfigur und geschlossen durch eine Coda, in welcher wir jedoch eine neue Wendung oder einen schwunghaften Zug vermissen.

Das ganze Werk dieser drei Quartette empfiehlt sich somit durch die Seltenheit der Form, eigenartigen Inhalt und interessante Behandlung der Beachtung aller Musikfreunde.

B. Geistliche.

Zwei Motetten (Nr. 1. Es ist das Heil uns kommen her. Nr. 2. Schaff in mir Gott ein rein Herz) für fünfstimmigen gemischten Chor a capella. Op. 29. Leipzig, Breitkopf und Härtel. Pr. à 1 Thlr.

Geistliches Lied von Paul Flemming für vierstimmigen gemischten Chor mit Begleitung der Orgel oder des Pianoforte. Op. 30. Derselbe Verlag. Pr. 20 Ngr.

Lust am Contrapunktischen, an Canon und Fuge, hat augenscheinlich obige Compositionen ins Leben gerufen. Wir möchten sie Studien nennen und können sie von diesem Standpunkte aus als sehr interessant bezeichnen. Auch bleibt es immer sehr erfreulich zu sehen, wie ein so durchaus modernes Talent wie Brahms sich mit so viel Gewandtheit in den schwersten Formen einer vergangenen Zeit bewegt. Die Frage vermögen wir freilich nicht entschieden zu bejahen, ob die höchste künstlerische und religiöse Wirkung durch sie erreicht wird, da es uns scheinen will, als sei es dem Componisten mehr um die Lösung technisch schwieriger Aufgaben zu thun gewesen, als um jene Wirkung. Doch wir überlassen das Urtheil hierüber gerne unsern Lesern, die wir hiermit blos in das Verständniss dessen einführen wollen, was Brahms nach der obigen Richtung in diesen Compositionen geleistet hat.

Die erste Motette »Es ist das Heil uns kommen her« behandelt die erste Strophe des bekannten Kirchenliedes in der Weise, dass zuerst der einfache Choral vierstimmig gesungen wird; die drei Unterstimmen bewegen sich dabei in S. Bach'scher Art und Weise figurirt. Darauf folgt derselbe Text als Choral-Fuge zu fünf Stimmen, nämlich so, dass jede Zeile oder jeder Absatz in Viertelnoten als Fugensatz für Sopran, Alt, Tenor und zweiten Bass verarbeitet wird, wozu am jeweiligen Ende der erste Bass dasselbe Motiv in doppelt langsamer Bewegung, also in eigentlichem Choraltempo intonirt, begleitet von der ersten schnelleren Lesart, nach Umständen in der Gegenbewegung, in Engführungen u. dergl. Bekanntlich hat S. Bach diese Compositionsform in seinen Choralvorspielen, seltener in den Motetten, mit ausserordentlicher Kunst ausgebaut und Brahms scheint also es ihm hier haben nachthun zu wollen. Dass dies nicht sklavisch geschieht, wird man uns wohl glauben. Brahms' Harmoniefolgen, obwohl vielfach auf Bach'schem Boden stehend, sind doch auch

vielfach wieder freier, zum Theil aber auch etwas gezwungen, nicht so logisch und wohlklingend als bei Bach. Was gerade diesen Meister auszeichnet, ist der stetige Fluss seiner harmonischen Folge, das immerwährende Vorwärtsschreiten der modulatorischen Entwickelung. Bei Brahms empfinden wir zuweilen Stockungen, vergl. z. B. Takt 4 und 5, dann 8 der Fuge. Davon abgesehen wird kein Musiker, der von solchen Arbeiten und deren Schwierigkeiten Kenntniss hat, Brahms seine Hochachtung versagen können über eine gewisse Leichtigkeit und zugleich Solidität, mit welcher der polyphone Satz von ihm gehandhabt wird, und wenigstens werden solche Stimmen verstummen müssen, die ihre Meinung auf das Vorurtheil gründen, Brahms gehöre zu jenen modernen Componisten, die keine ordentlichen Studien gemacht haben.

Die zweite Motette ist auf keinen Choral gebaut, die Natur des Satzes daher wieder eine ganz andere. Der erste Absatz entsteht durch einen Canon in der Vergrösserung, indem der zweite Bass Note für Note die Melodie des Sopran in doppelt langsamer Bewegung bringt, wobei noch die Mittelstimmen theils fugenartige, theils canonische Nachahmungen des ersten und späterer Motive enthalten. Der zweite Satz »Verwirf mich nicht« ist in einer 4stimmigen Fuge in G-moll ausgesprochen, in der es an Engführungen, Umkehrungen, Vergrösserungen ebenfalls nicht fehlt. Neben solchen sehr tüchtigen Stellen ist uns ein Eintritt des Basses aufgefallen, der uns die Frage in den Mund legt, ob es fugenmässig und von guter Wirkung sei, einen Orgelpunkt in einer Stimme einsetzen zu lassen, die vorher pausirt hatte. Eine eintretende Stimme zieht nämlich die Aufmerksamkeit auf sich und muss daher etwas auszusprechen haben; ein Orgelpunkt sagt aber an und für sich als Stimme Nichts. — Hierauf folgt mit den Worten »Tröste mich wieder« ein sechsstimmiger Satz, getheilt in alternirende drei Ober- und drei Unterstimmen, beruhend auf einem strengen Canon in der Unterseptime; dieser Satz hebt sich auch durch zarte Melodik und weiche Haltung ab und wird bei den Worten »Und der freudige Geist erhalte mich« von einer in desto kräftigeren Intervallen sich bewegenden Fuge in der Haupttonart G-dur gefolgt, die zwar kurz aber fest und bündig das Ganze beschliesst.

Ein erstaunliches Kunststück ist endlich das »Geistliche Lied«, ein Doppel-Canon in der Unter-None, gebildet durch Sopran und Tenor einerseits, Alt und Bass andererseits, das Ganze verkleidet und ausgefüllt durch obligate Orgel- oder Clavierbegleitung. Dass bei so künstlicher Arbeit nicht Alles vollkommen natürlich und wohlklingend sein kann, versteht sich beinahe von selbst, auch S. Bach's derartige Arbeiten sind nicht immer Milch und Honig vergleichbar.

Im Ganzen der Brahms'schen Productionen füllen obige Stücke jedenfalls die Stelle kunstvoller Arbeiten würdig aus, zumal da die ganze melodische Erfindung und Führung durchaus edel und den Worten entsprechend ist. Der Componist macht sich auch durch sie der aufmerksamen Beachtung aller Musikfreunde in hohem Grade werth, der wir sie und ihn denn wiederholt auf das Angelegenste empfohlen haben wollen.

Der Saalbau in Frankfurt a. M.

(Schluss.)

Am 18. November 1861 wurde der Saalbau durch ein Festconcert eingeweiht, in welchem die Schöpfung von Haydn durch die zwei grossen Gesangvereine (den Cäcilienverein und den Rühl'schen Verein) aufgeführt wurde. Der grosse Saal fasste an diesem Abende (500 Mitwirkende eingerechnet) ungefähr 2300 Personen.

Es lässt sich annehmen, dass ein Auditorium von 1500 bis 1600 Personen auf das Bequemste im Saale Platz hat. Mitunter, z. B. bei Volksversammlungen, war auch schon eine allerdings sehr gedrängte und dicht bei einander stehende Masse von vielleicht 3000 Personen und mehr anwesend.

Bei den Abonnement-Concerten des Museums und der Gesangvereine befinden sich im Saale 700 numerirte Sitze, in den Logen 220, auf den Gallerien 240 numerirte Sitze. Ausserdem ist eine Gallerie für 200 und eine solche für 180 Personen vorhanden. Alle Gänge zwischen den numerirten Stuhlreihen bleiben frei; Stehplätze werden nicht ausgegeben.

Der Flächenraum des Saals beträgt 7735 Quadratfuss; sämmtliche Logen und Gallerien halten ca. 5000 Quadratfuss und liegen nicht über dem Saale, sondern in der Wand zurück. Zum Vergleiche sei angeführt, dass der Gürzenichsaal 13,172 Quadratfuss gross ist, jedoch nur ungenügende Gallerien besitzt.

Der Saal ist von dem einen Ende, wo sich auch das Orchesterpodium befindet, durch eine halbrunde Nische abgeschlossen. Diese Anordnung, dem Odeonssaale in München entnommen, ist in Bezug auf architectonische Wirkung sehr günstig und beeinträchtigt zugleich die Akustik nicht im geringsten; dagegen hat es sich herausgestellt, dass die Halbrundung der Nische die geeignete Aufstellung der Chöre und des Orchesters bei grössern Aufführungen erschwert. Ohnedies hat sich auch die Anlage des Podiums, welches 4 Fuss über dem Saale liegt, als eine mangelhafte erwiesen, und dasselbe wird wohl gelegentlich in der Art des Kölner Podiums, welches vom Saale aus stufenweise emporsteigt, umgebaut werden müssen. Am andern Ende des Saals befindet sich, von demselben durch vier Säulen getrennt, ein Vorraum, in welchem 60—80 Personen Platz finden.

Der im Renaissance-Styl erbaute Saal gewährt durch seine edlen, einfachen, dabei kräftigen architectonischen Verhältnisse einen imposanten Anblick. Die bedeutende Höhe des Saales (ca. 50 Fuss) ist in schönster Uebereinstimmung mit der Grösse. Namentlich wirken die um den Saal laufenden Gallerien mit ihren hohen Pfeilern vortrefflich. Die Ausschmückung ist die einfachste, und eigentlich nur eine provisorische, da ursprünglich eine reiche Stuckbekleidung der Wände und Säulen, Cassettirung und Malerei der Decke in Aussicht genommen war. Da die Mittel nicht reichten, so begnügte man sich mit einer einfachen Malerei in weiss und gelb (bronce). Die beiden Logenreihen, welche auf den Langseiten oberhalb der Thüren und unterhalb der Gallerien angebracht sind, erscheinen etwas gedrückt; denselben fehlt eine reiche Ornamentik. Die Sitze in den Logen sind sehr bequem; der Ausblick ist dagegen hier und da durch dicke Pfeiler beeinträchtigt.

Ein besonderer Schmuck des Saals sind die neun prachtvollen Lüster mit zusammen 336 Flammen, welche, mit Glocken von Milchglas versehen, ein glänzendes und doch mildes Licht verbreiten; dieselben sind aus imitirter Bronce (Zinkguss) mit reichen Krystallbehängen, und aus den Fabriken von A. Boch und Comp. und J. Fries und Sohn in Frankfurt hervorgegangen.

Die Heizungs- und Ventilations-Anlage ist von dem Ingenieur und Fabrikanten Joh. Haag in Augsburg eingerichtet. Die vier Heizungsapparate, sowie der Ventilator und die zu dessen Betrieb erforderliche Dampfmaschine sind in den Kellerräumen aufgestellt. Die vermittelst Heisswasserheizung erwärmte Luft, welche beliebig mit frischer Luft gemischt werden kann, wird durch den Ventilator in den Saal und in das Treppenhaus getrieben. Die Luftkanal-Oeffnungen befinden sich ungefähr einen Fuss über den Boden des Saales. Die Wärme kann im untern Theil des Saales durch diesen Apparat sehr gut regulirt werden,

wenn die Heizer die gehörige Umsicht anwenden, was nicht immer der Fall ist. Jedoch ist die Luftbewegung im Saale, besonders in der Nähe der Kanal-Oeffnungen, eine ziemlich heftige, selbst wenn der Ventilator nur in geringem Maasse arbeitet. Damit die allerdings warme Zugluft (über welche selbst geklagt wird, wenn sie in einem Wärmegrad einströmt, der unmöglich schaden kann) den in der Nähe der Kanal-Oeffnungen sitzenden Personen weniger lästig fällt, hat man auf beiden Seiten des Saals eine Reihe von Schirmen vor die Oeffnungen stellen müssen, was dem Saale nicht zur Zierde gereicht. Wegen dieser Mängel hat man schon öfters daran gedacht, die Kanal-Oeffnungen höher zu legen, ist aber darüber noch zu keinem Entschlusse gekommen. Auf den Gallerien ist die Temperatur stets um einige Grade höher, da die Lüster etwas tiefer hängen, und die grosse Masse von Gasflammen eine starke Hitze ausströmt; eine Abhülfe wäre hier vielleicht dadurch möglich, dass die Luftabzüge an der Decke des Saales vermehrt würden. Die Heizungs- und Ventilations-Anlage hat die enorme Summe von ca. 20000 Gulden gekostet.

Die Akustik des grossen Saales ist vorzüglich gelungen; sobald derselbe angefüllt ist, hört man auf den nächsten wie auf den entferntesten Sitzen, ebenso auf allen Theilen der Gallerien gleich gut. Dagegen ist die Localität zur Abhaltung von Proben weniger vortheilhaft, da bei leerem Saale die Resonanz zu stark ist.

Die Anschaffung einer Orgel für den Saal war von Anfang an in Aussicht genommen, und zwar einer solchen, die jeden Anspruch befriedigen kann; bei dem ungünstigen Stande ihrer Casse konnte die Gesellschaft jedoch bis jetzt noch nicht an die Ausführung dieses Wunsches denken.

Für bequeme Ausgänge ist hinreichend gesorgt. Der Saal hat elf grosse Flügelthüren, die sich nach aussen öffnen, vom Podium führen noch mehrere Thüren nach den hinter dem Saal liegenden Zimmern, die Logenreihen haben Ausgänge nach verschiedenen Seiten, die Gallerien haben fünf Ausgänge. Alle Thüren sollen kurz vor Beendigung von Concerten geöffnet werden.

Das Haupt-Treppenhaus ist grossartig; die Treppe führt in einer Breite von 17′ empor, und theilt sich in der Mitte des Aufgangs in zwei Arme. Ausserdem liegen noch drei gewölbte Treppen um den Saal; eine fünfte gewölbte Treppe führt im nördlichen Theil des Gebäudes zu den beiden kleinen Sälen.

Der sogenannte Banketsaal ist von dem grossen Saale durch ein Vorzimmer getrennt, bildet ein Quadrat von ungefähr 1800 Quadratfuss Flächeninhalt und dient zu kleineren Concerten, Banketten, den regelmässigen Proben des Cäcilienvereins etc.

Der kleine Concertsaal, von dem Banketsaale durch ein Vorzimmer geschieden, ist etwas grösser als der letztgenannte. Derselbe hat eine Gallerie, welche ungefähr 120 Personen fasst. Er wird vorzugsweise für kleinere Concerte benutzt, z. B. für die trefflichen Straus'schen Quartettsoiréen. Dieser Saal ist indessen in Form und Decoration wenig gelungen, und auch in Betreff der Akustik nicht ganz genügend. Es besteht die Absicht, diesen Saal später umzubauen und ihn so zu vergrössern, dass er (statt jetzt für 400) für 600 Personen genügenden Raum hat.

Ausserdem enthält der Saalbau noch folgende Räumlichkeiten:

1) Zwei grosse Keller, die auf eine Reihe von Jahren an einen der ersten Weinhändler vermiethet sind;

2) weitläufige Küchen- und Vorrathräume im Souterrain;

3) zu ebener Erde das Wirthschaftslocal des Restaurateurs, bestehend aus einem Salon und vier grossen Zimmern. Lauftreppen führen von hier in den Souterrain und bis zum grossen Saale. Doch ist die Verbindung der Wirthschaft und besonders der Küche mit den oberen Räumen immerhin eine mangelhafte, indem man bei Feststellung der Baupläne auf diesen Punkt viel zu wenig Gewicht gelegt hat. Flaschenzüge und Wärme-Oefen sind vorhanden, können aber eine genügende Verbindung nicht herstellen;

4) eine unter dem Saale liegende grosse Halle, welche zu Ausstellungen und dergl., im Winter bei Bällen auch als Speisesaal, benutzt wird;

5) Wohnung des Hausmeisters, grosse Reserveküche im nördlichen Theil des Gebäudes;

6) im zweiten Stockwerke Wohnung des Wirthes, sowie

7) ein Local von drei grossen Zimmern, welches jahrweise vermiethet wird.

Es liegt auf der Hand, dass alle diese Räume, im Ganzen wie im Einzelnen, auf das Mannigfachste benutzt werden können. Diese Verwerthung des Gebäudes, die von Anfang an vielfach angezweifelt wurde, erweist sich jetzt schon als ganz sicher. Gleich in den ersten Jahren haben die Einnahmen den Voranschlag überschritten. Es ist daher anzunehmen, dass, wenn die Hypotheken auch nur theilweise getilgt sind, die Actien angemessene Dividende tragen werden. Doch darf nicht übersehen werden, dass die Unterhaltungskosten eines so grossen Gebäudes, dessen Inneres einer starken Abnutzung ausgesetzt ist, immer beträchtlich sein werden.

Das zweite Betriebsjahr, welches am 1. Juli 1863 zu Ende ging, hat ungefähr folgendes Resultat geliefert:

Die Einnahmen betrugen 22,952 fl. 5 kr. (für 25 Concerte im grossen Saal, 26 Concerte in den kleinen Sälen, 7 Bälle, ferner für Versammlungen, Restaurationsconcerte, Vorlesungen, Weihnachtsausstellung, Sehenswürdigkeiten, Restaurationspacht, feste Vermiethungen etc.).

Die Ausgaben beliefen sich auf 19,222 fl. 27 kr., in welchem Posten jedoch Hypothekenzinsen im Betrag von 12,349 fl. 35 kr. einbegriffen sind, so dass die eigentlichen Betriebsausgaben 6872 fl. 52 kr. ausmachen.

Wenn das ganze Baucapital von 400,000 fl. durch Actien aufgebracht worden wäre, so hätte sich schon im zweiten Betriebsjahre für die Actionäre eine Rente von 3—3½ Proc. ergeben, da in diesem Falle keine Hypothekenzinsen zu bezahlen wären. Unter den obwaltenden Umständen werden die Ueberschüsse noch längere Zeit zur Abtragung der Anlehensschulden und zur Bildung eines Reservefonds verwendet werden müssen. Das jetzt beendigte dritte Betriebsjahr wird dem Vernehmen nach ein dem vorhergehenden ähnliches Resultat ausweisen.

So besitzt denn Frankfurt nunmehr eine Räumlichkeit, die in vielen Beziehungen, besonders aber für Musikaufführungen, sich als vortrefflich gelungen erweist. Namentlich ist der Saalbau für die Stadt auch dadurch wichtig und vortheilhaft geworden, dass er alle die verschiedenen Congresse und Versammlungen, die in den letzten Jahren hier tagten, in seinen Mauern aufnehmen konnte; deren Abhaltung wäre ohne ein solches Local hier ganz unmöglich gewesen. Mögen auch manche Mängel vorhanden sein, und sehen auch die Actionäre vor der Hand noch keine klingende Belohnung ihrer Opferfreudigkeit, so haben dieselben doch für ihre Stadt einen der grossartigsten und schönsten Fest- und Concertsäle geschaffen, und sind darin den Bürgern mancher anderen Stadt mit gutem Beispiele vorangegangen.

Berichte.

Rostock. # Am 29. Juli hatten wir die Freude, in hiesiger St. Nikolai-Kirche von der Singakademie unter von Roda's Direktion in gelungener Ausführung das Bach'sche Weihnachtsoratorium zu hören. Veranlassung zu diesem ausserordentlichen Concerte gab der feierliche Einzug, den unser Grossherzog mit seiner jungen Gemahlin herkömmlicher Weise in die Stadt Rostock hielt, bei welcher Gelegenheit die Stadt

eine Woche lang im Festschmuck prangte und Festlichkeiten aller Art sich drängten, denen dieses Abendconcert in geschmückter und erleuchteter Kirche den würdigen Abschluss gab. Die Wahl dieses Oratoriums durfte wohl als passend erscheinen, da man einestheils dem hohen Geber, welcher mit Bach's Werken der Universitätsbibliothek ein Geschenk gemacht, zu beweisen wünschte, dass man auch den rechten Gebrauch davon zu machen verstehe, anderntheils der dem kunstsinnigen Darmstädtischen Hofe entstammten jungen Fürstin ein gediegenes Werk vorzuführen trachtete. Und hat doch diese Musik des alten Meisters fast durchweg einen festlichen Charakter; ja, man möchte sagen, dass dem grösseren Theile derselben durch diese Verwendung seine ursprüngliche weltliche Bestimmung zurückgegeben sei. — Die Bearbeitung des Werks rührt, wie die der übrigen bisher hier zu Gehör gebrachten Bach'schen Werke, von Herrn Dr. von Roda her, welcher dieselben mit geistesverwandtem Sinne gewissermaassen reproducirt hat. Ueber die Art und Weise dieser Bearbeitungen für heutiges Orchester, ohne Orgel, ist bei einer früheren Gelegenheit berichtet worden. Es versteht sich, dass auch hier alles Wesentliche beibehalten ist, wie z. B. die den Chören ein so glänzendes Festgewand verleihenden drei Trompeten und die reichere Ausstattung der Choräle mit begleitenden Instrumenten. Für einige kleine Textveränderungen kann man dem Bearbeiter nur dankbar sein. — Die Aufführung anlangend, so gingen die Chöre, besonders der prächtige Chor: »Ehre sei dir, Gott, gesungen«, präcise und schwungvoll von statten. Der Vortrag der Choräle, von denen einige der am kunstreichsten harmonisirten von den vier Solisten a capella gesungen wurden, zeichnete sich durch angemessenes Tempo und feines Beobachten von *piano* und *forte* aus. Wunderschön gelang das nach dem als Soloquartett gesungenen Choral: »Dies Alles hat er uns gethan« vom Chor *forte* intonirte und in dreifacher Wiederholung bis zum leisesten Echo verhallende »Kyrieleis«.*) — Die Partie des Evangelisten trug ein Mitglied der Akademie, leider hinsichtlich der Stimme diesmal nicht besonders disponirt, mit tiefem Verständniss und mit einer Deutlichkeit der Recitation vor, an welcher mancher Sänger von Fach lernen möchte, wie Bach'sche Recitative vorgetragen werden sollen. Die Sopran-Partie ward von einer auswärtigen Dilettantin mit starker, glockenreiner Stimme in höchst dankenswerther Weise ausgeführt. In der Alt-Partie erneuerten wir die angenehme Bekanntschaft des Frl. Steinhagen aus Berlin. Die Sängerin hat seit Jahresfrist an Sicherheit und Fassung sehr erfreulich gewonnen, wovon sie ein rühmliches Pröbchen abzulegen hatte, als in der Arie mit concertirender Violine der Violinist sich um einen Takt versah. Dass die schwierigen Tenor-Arien mit Meisterschaft gesungen wurden, versteht sich von selbst, wenn wir sagen, dass der Domsänger Herr Otto aus Berlin sie vortrug. Die Bass-Partie war in den Händen des Hrn. Schultz aus Hamburg, welcher, seit wir ihn vor anderthalb Jahren hier in v. Roda's Oratorium: »Der Sünder« hörten, unter Garcia's Leitung an Ausbildung der Stimme ungemein gewonnen hat. Die ernste, würdevolle Auffassung des Stoffes, an der wir uns schon damals erfreuten, ist dieselbe geblieben; an Beweglichkeit und freier, sicherer Verwendung hat die Stimme sehr gewonnen. Wenn der Sänger damals die ohnehin kräftige Stimme zuweilen unnöthig forcirte, wodurch dieselbe leicht einen instrumentalen Klang annahm, so erreicht er jetzt mit anscheinend geringerer Anstrengung weit mehr Kraft und Wohllaut. — Unser städtisches Orchester, welches aus Gründen, die sich vielleicht bei anderer Gelegenheit auseinandersetzen lassen, seit Jahresfrist leider Manches zu wünschen übrig lässt, überdies auch in der voraufgehenden Festwoche physisch sehr angestrengt worden war, wäre dieser Aufgabe kaum gewachsen gewesen, wäre es nicht durch auswärtige Kräfte glücklich verstärkt und ergänzt worden.

*) Derlei Effekte scheinen uns Bach nicht angemessen. D. Red

Ueber das interessante Werk selbst, welches wir hier zum ersten Male hörten, mögen wir kaum wagen ein Urtheil auszusprechen. Am besten verweisen wir auf die in Nr. 14 d. Bl. in diesem Jahrgang mitgetheilten gediegenen Bemerkungen des Dr. Ed. Hanslick. Constatiren müssen wir nur, dass das hiesige, an den tiefen Ernst der Bach'schen Passionen und Cantaten gewöhnte musikalische Publikum durch diese so ganz andersartigen Chöre und Arien einigermaassen überrascht war. Aber mit Freuden erkannte man doch in dem Schwunge und der Kraft dieser Chöre, die den eigentlichen Kirchenstyl, namentlich die Fuge, vermissen lassen, und in meist ungeraden Taktarten so glänzend und festlich einhertreten, den bewährten Altmeister wieder. Fast scheint es, als hätte er, da er so viel weltlichen Glanz in die Kirche übertrug, dem fast zu hell strahlenden Lichte auch etwas Schatten hinzufügen wollen, und deshalb die Recitative des Evangelisten meist in Moll-Tonarten modulirt, den frohen Text der Tenor-Arie: »Frohe Hirten, eilet« einer Moll-Melodie untergelegt, und zu dem Texte: »Seid froh dieweil« eine der dunkelfarbigsten Choralmelodien in Fis-moll gewählt. Die dramatische Gestaltungskraft der Passionen tritt hier nur in den kurzen Chören: »Lasset uns nun gehen gen Bethlehem«, »Wo ist der neugeborne König der Jüden« und »Wir haben seinen Stern gesehen« hervor. Am freudigsten begrüssten wir den alten Meister wieder in der Kunst der Behandlung des Oratorien-Chorals, welche hier noch mehr Mannigfaltigkeit der Harmonisirung und Figurirung aufbietet, als in seinen andern uns bekannten Werken. So tritt die Choralmelodie: »Befiehl du deine Wege«, welche allein in der Matthäus-Passion viermal anders gestaltet erscheint, hier wieder zweimal in neuem Gewande auf. — Vielleicht dürfen wir noch ganz leise eine kleine Befriedigung darüber aussprechen, dass der Zeitgeschmack, für welchen einige Arien des Weihnachtsoratoriums geschrieben wurden, nicht mehr der unsere ist. Obgleich die Aufführung fast ohne Pause rasch von Statten ging, drei Choräle, drei Recitative und eine Alt-Arie in der Bearbeitung übergangen sind, der pastorale Instrumentalsatz etwas abgekürzt ward, aus einigen überlangen Arien die Wiederholungen fortblieben, dagegen nur dem Chore: »Herrscher des Himmels« das Alleluja aus dem 117. Psalm als Finale des ersten Theiles zugesetzt war, so währte das Concert doch beinahe drei Stunden. Wir würden es weder dem Dirigenten verargen, noch es für einen sonderlichen Raub an Meister Bach erachten, wenn bei einer wiederholten Aufführung einige der Arien und Duette gestrichen würden. Nur das Terzett zwischen Sopran, Tenor und Alt dürfte, als eine der schönsten Nummern des Werkes, niemals übergangen werden. — Die Ordnung der Nummern ist in der Bearbeitung theilweise, und gewiss zweckmässig, verändert worden. Nur mit der Versetzung des Chors: »Herr, wenn die stolzen Feinde schnauben« ans Ende des Werkes mögen wir uns nicht ganz einverstanden bekennen, indem die grandiose Wirkung des prachtvoll instrumentirten Schlusschorals dadurch unserer Meinung nach eher geschwächt als gehoben wird.

Nachrichten.

Der Nachricht über Gounod, welche in vielen Zeitungen Verbreitung gefunden hatte, ist in der letzten Zeit widersprochen worden.

Johannes Brahms ist von der Leitung der Wiener Singakademie zurückgetreten und einstweilen nach Hamburg zurückgekehrt. Als sein Nachfolger wird Hoftheater-Capellmeister O. Dessoff genannt.

Opernnachrichten. In Wien wurden kürzlich Mozart's drei Hauptopern zu Gastspielen benutzt. In »Don Juan« sang Fräulein Bauer die Donna Anna und in »Figaro's Hochzeit« die Gräfin. In der »Zauberflöte« hatte Frau Dustmann die Rolle der Königin der Nacht

übernommen. — **Herther's** Oper »Der Abt von St. Gallen« ist in Berlin mehrfach mit gutem Erfolg aufgeführt worden. — Aug. Langert's »Des Sängers Fluch« wird in Berlin gestochen. Derselbe Componist soll an einer neuen Oper arbeiten, deren Text abermals Herrn G. v. Meyern zum Verfasser hat.

Pariser Nachrichten. P. Scudo resumirt in der *Revue des deux Mondes* über die letzten Opernaufführungen: im Théâtre-Lyrique gab man »*la Reine Topaze*«, das beste Werk von Victor Massé (zuerst aufgeführt im Februar 1857), durchweg mit gutem Erfolge. Geringe Theilnahme fand dagegen die Reprise von Halévy's »Blitz« (*l'Eclair*). Vergebens suche man darin, sagt Scudo, nach natürlichen Melodien, ungesuchten Harmonien und Modulationen. »Halévy hat eine traurige Einbildungskraft, er ist Jude und die Race Abraham's hat niemals recht zu lachen verstanden.« Eine neue einactige Operette von Guiraud »Sylvie« wird hervorgehoben, sie erinnere glücklich an die Gesänge des alten Monsigny. Maillart's »Lara« hat noch immer grossen »Melodram-Erfolg«. Von den Sängern im Théâtre-Italien werden gerühmt Fraschini, der besonders in der Lucia lebhaft an Rubini erinnere, Delle Sedie als Don Juan, neben dem die gerühmte Adelina Patti schülerhaft erschienen sei, sie verkünstele die Musik Mozart's und mache sie in ihrem »Batti, batti« mehr kokett, als zärtlich. Als Rosine legte sie in der Gesangstunde spanische Lieder ein, die sie mit erstaunlichem Schwunge vortrug. Sonst soll sie auch in der Musik Rossini's so viel willkührliche Coloraturen und sogenannte Verschonerungen angebracht haben, dass der Maëstro, mit deutlichster Hindeutung auf den Capellmeister Strakosch, der seiner Schwägerin ihre Partien einübt, gesagt haben soll: »*Ce n'est plus mon barbier, c'est le barbier stra-cochonné!*« — Als das Interessanteste unter allen in der letzten Saison zu Paris stattgehabten Concerten bezeichnet Scudo das vom Verein »für classische und religiöse Musik« gegebene. Das Programm enthielt: *Te Domine*, Arrangement eines *Te Deum* für Chor, Soli und Orchester von Joh. Bononcini (geb. 1672); 4stimmiger Choral »Gesang der Mährischen Brüder«; *Domine Deus*, 4stimmiger Fugensatz von Mich. Haydn; Duett »*Cantando undi*« von Clari; 4stimmiger Chor, mit Soli und Orchester: »*Libera*« von Jomelli; Arie und zwei 5stimmige Chöre aus Händel's »Salomon«; 8stimmiger Psalm »*Dixit Dominus*« von L. Leo; Chor a capella »*Vos omnes*« von Vittoria; »*Confirma hoc*« für 5stimmigen Chor mit Solo und Orchester von Jomelli; »*L'hiver*«, 4stimm. Chor von Lulli; »*Quem ad modum*«, 4stimmige Fuge aus dem *Te Deum* von A. Romberg. Besonders hoch und »weit über die Messen Cherubini's« stellt der französische Kritiker die beiden Compositionen Jomelli's.

Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel in Leipzig

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Selmar Bagge.

Leipzig, 31. August 1864. **Nr. 35.** Neue Folge. II. Jahrgang.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.
Preis: Jährlich 5 Thlr. 10 Ngr. Vierteljährliche Pränumeration 1 Thlr. 10 Ngr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr.
Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Ueber Ernst Otto Lindner's „Zur Tonkunst. Abhandlungen."

(Berlin, J. Guttentag 1864.)

✱ Ein Buch von überraschender Vielseitigkeit, in welchem jede der mannigfach divergirenden Richtungen vertreten ist, die in der musikalischen Literatur unterscheidbar sind.

Der Verfasser, als Historiker schon bewährt durch seine Geschichte der ersten stehenden deutschen Oper, bietet nicht nur einige Nachträge zu diesem Werke, sondern auch einige weitere Studien über die »Entstehung der Oper«, ihre florentinischen Anfänge, die Betheiligung des Dichters Rinucini, des Sängers Jacopo Peri und Caccini's, das Auftreten Monteverde's, ferner über den »Ritter Vittorio Loreto«, er giebt Bemerkungen zu Gay's Bettleroper und erörtert den schon öfter besprochenen literarischen Kampf wider den Rector Biedermann und die Betheiligung Bach's bei demselben. Er folgt hierbei überall der Methode exactester historischer Forschung, berichtigt Irrthümer, giebt mannigfache Notizen aus den Quellen — man wird indess nicht sagen können, dass im Grossen und Ganzen für das geschichtliche Verständniss der berührten Punkte etwas Erhebliches, irgend ein neuer Gesichtspunkt gewonnen würde. Doch wird ihm die historische Schule für diese Mittheilungen dankbar sein — die Gegner aber werden an diesen »Abhandlungen« anschaulich machen können, wie die Specialforschung sich ins Anecdotenhafte zu verflüchtigen leicht Gefahr laufe.

Der Verfasser zeigt sich dann wieder als Philosoph in einem sehr umfangreichen Aufsatze »Ueber künstlerische Weltanschauung«. Von Schopenhauer'schen Anschauungen ausgehend, aber auch mannigfache Differenzpunkte gegen dessen Lehre hervorhebend, giebt er die Grundzüge einer ganzen Philosophie in relativ sehr populärer Darstellung. Es wäre hier nicht am Orte, der gegebenen Construction in alle Einzelnheiten zu folgen, es ist aber unerlässlich einige Hauptpunkte zu berühren, so misslich auch die aphoristische Besprechung solcher Dinge immer bleiben muss.

Der Verfasser ist ein grosser Skeptiker. Er verwirft allen Idealismus, spricht der Welt der Ideen jede Realität ab und erklärt es für leere Phantasterei, sich mit Dingen zu beschäftigen, die jenseits des Kreises der E r f a h r u n g und dessen liegen, was aus der Erfahrung unter den Gesichtspunkten des Raumes, der Zeit und der Causalität zu gewinnen ist. Alle allgemeinen Begriffe sind nach ihm lediglich der Anschauungswelt entlehnt, auch die sittlichen Begriffe sind nur der Lebenserfahrung zu verdanken. Alles Erkennen ist seiner Natur nach ein unendlich beschränktes, problematisches, nie zu einem Abschlusse gelangendes, sich in Illusionen verlaufendes: nicht der Intellect, sondern der Wille ist der Kern des Menschen und die Bedeutung des Lebens nur in der Erhebung des natürlichen Willens zum sittlichen zu suchen. Das Erkennen hat mit seinen schwachen Kräften lediglich diesem Zwecke zu dienen, nur durch diesen Dienst Werth, da es ausser Stande ist, die Dinge der Welt »an sich« zu fassen, da es sich nur eine Vorstellungswelt zu geben, eine Reihe von Bildern und Eindrücken zu sammeln vermag, die sofort wieder von Tag zu Tag an Deutlichkeit und Bestimmtheit verlieren, um zuletzt vollständig zu verblassen. Die Erkenntniss bewältigt die Aussenwelt nie — der Mensch muss daher jene nicht zu lösende Aufgabe bei Seite werfen, sich für seine sittlichen Zwecke seine eigene Welt schaffen, durch einen Willensact einen Abschluss für jene wirren Anschauungen und Vorstellungen gewinnen. Er rafft seine zerstreuten Begriffe zu einer Weltanschauung zusammen, wie sie seinem Willen entspricht, und in der er nur das Maass seines eigenen Wollens und Erkennens anschaut.

Die schöpferische Einbildungskraft besonders begabter Menschen operirt mit dem so gewonnenen Material selbständig. Die Summe der Erfahrungen, bei denen man sich beruhigen lernte, und allerlei Analogien jener Vorstellungswelt werden dazu benutzt, in gleichem Sinne ähnliche Gebilde hinzustellen: es entstehen Kunstwerke, Mythen, religiöse und philosophische Systeme. Um den ewigen Fragen nach dem Warum?, wozu das Gesetz der Causalität drängt, ein Ziel zu setzen, nimmt man einen fremden, übermächtigen Willen an, dem man die Schicksale der Welt anheimgiebt. Die unkritische Menge nimmt diese neugeschaffenen Welten für Realitäten, während damit nur zusammenfassende Spiegelbilder der im Laufe der Zeiten gewonnenen Gesammterfahrungen, der darauf gebauten Weltanschauungen gegeben sind. Auch das Alles hat nur Werth und Bedeutung dadurch, dass es der sittlichen Entwicklung des Menschengeschlechtes dient, die wesentlich darauf hinausläuft, das in sich Nichtige des blossen Eigenwillens des natürlichen Menschen klar werden zu lassen, die einfache Erfahrung, dass damit in der Welt nicht durchzukommen, dass durch ihn Befriedigung — das natürliche Ziel alles Existirenden — nicht zu erlangen

ist, zu dem das ganze Sein beherrschenden Gedanken zu erheben. Die Verneinung, Brechung des Eigenwillens, Erhebung darüber, Versöhnung der Gegensätze im vollendeten Wohlwollen, sind das Ziel aller Religionen und Philosophien — nur diesem Zwecke dient die Familie, der Staat.

Jener schwankenden Vorstellungswelt gegenüber — die wirkliche, ewige Welt, die Substanz, ist uns unfassbar — ist das selbstbewusste Ich das einzig Beharrliche. Der Wille — man darf hierbei nicht an das Wollen im einzelnen Falle, in einer bestimmten Richtung denken — hält es zusammen: er ist dem Einzelnen Wurzel und ihm verdankt er seine Blüthe. Der Wille in jenem allgemeinsten Sinne schafft sich selbst den Leib, an dem er sich seiner selbst und durch den er sich der Welt bewusst wird, zur Werkstätte, die ihm unentbehrlich, von ihm nicht zu trennen ist. Er entfaltet sich zeitlich und erfährt nach und nach sich selbst und die Welt. Aus dunkeln, dumpfen Anfängen sich entwickelnd, Eindrücke empfangend und dagegen reagirend, zunächst sie nur im Gedächtnisse festhaltend, erfährt er vom Eintritt in die Welt bis zum Ende »Lust und Leid« im einfachsten und natürlichsten, wie in immer höherem Sinne. Der natürliche Egoismus (wieder in weitester Bedeutung genommen) bleibt die Grundlage für das ganze Leben; er reagirt, befriedigt oder schmerzlich berührt, gegen jeden Eindruck, ist nie zu ertödten und taucht in allen Bildungsstufen und Altern immer und immer wieder auf. Die Erfahrung des Lebens nöthigt aber zu dem ebenso ununterbrochenen Kampfe dagegen, zum Fortschritt darüber hinaus. Die Resultate, die der Einzelne, Schritt vor Schritt, dabei für sich gewinnt, fassen sich in zeitlicher Form zu Stimmungen zusammen: die Beziehung zu den bestimmten Gegenständen, die eine innere Bewegung veranlassten, tritt zurück, es tritt die letztere nur in ihrem Resultate, als »Lust oder Leid«, als ein natürlich Gegebenes in den Vordergrund, bis neue Eindrücke auf andere ähnliche Processe führen. Immer kommt dabei der ganze Mensch mit seiner selbst errungenen Bildung, seiner Weltanschauung, wie seinen natürlichen Anlagen, Temperamenten etc. in Frage. Im Anschluss an den Verlauf des Lebens der Menschen, an die naive, unschuldige Kindheit, für deren Selbstsucht es noch kein »gut und böse« giebt, an die Zeit der Geschlechtsreife, die durch völlige Umwälzung der früheren Zustände die Keime der Affecte bis zu Leidenschaften steigert, an die späteren Altersstufen, in denen sich diese Leidenschaften zur Liebe zur Familie, zum Vaterlande, zur Menschheit abklären, in denen ein religiöses Bedürfniss hervortritt, bildet sich so eine unendliche Reihe von Stimmungen vom tiefsten Schmerze bis zum höchsten Entzücken, die sich auf jeder Altersstufe wieder unendlich mannigfach nüancirt, die für jedes Bildungsstadium, für jede Weltanschauung, in die der Einzelne hineingeboren wird und die daher für ihn eine gewissermaassen objective Macht ist, für jede Zeit, für jede Nation, schliesslich für jedes einzelne Individuum nach allen erwähnten Momenten eine eigenthümlich gefärbte ist.

Die Künste geben nun jenem in einer Gesammtheit lebendigen Gehalte, den sie ihrerseits nicht wesentlich zu erweitern vermögen, je nach ihrem Material Form. Für jenen wesentlich in der Zeit verlaufenden Process der Stimmungen ist das geeignetste Material der Ton, der schon in seinem ersten Auftreten klingender Affect, Darstellung der inneren Bewegung des Willens ist. Die Musik schafft sich aus den Tönen eine Sprache und vermag mit diesem Mittel nunmehr jene ganze Welt der Stimmungen und Gefühle d. h. das menschliche Leben in seinen unmittelbarsten Regungen zum Objecte ihrer Darstellung zu machen. Dieses Leben — nicht ein abstractes Schönes — ist ihr alleiniger, freilich aber auch unerschöpflicher Stoff.

So etwa wäre das System des Verfassers zu skizziren — wir wünschen der ausführlichen Darstellung desselben viele Leser gerade unter Musikern, für die jene Philosophie der »Stimmungen« den Richtungen der Zeit gegenüber, welche die Sphäre der Musik durchaus über das Gebiet der Stimmung hinaus erweitern wollen, grossen praktischen Werth gewinnen kann, ganz abgesehen von aller systematischen Consequenz. Man kann die vom Verfasser gegebene Darstellung der Welt der Stimmungen durchaus acceptiren, der Musik lediglich jenes Gebiet der »Willensregungen« anweisen, ohne das gesammte geistige Leben des Menschen in die Willenssphäre herabzudrücken. Mögen die Musiker ihre gewöhnliche Abneigung gegen abstracter gehaltene Darstellungen überwinden — für die richtige Erkenntniss der Grenzen ihrer Kunst können sie in jedem Falle viel vom Verfasser profitiren, wenn er sich auch auf eine Anwendung seiner Vordersätze auf das Detail, die Kunstformen nicht eingelassen hat.

Er verweist in dieser Beziehung selbst auf die übrigen Abhandlungen, kann aber bei der ganz historischen Richtung der übrigen wohl selbst nur die letzte »Johann Sebastian Bach's Werke (Ausgabe der Bachgesellschaft)« hierbei im Auge gehabt haben, die ihrem Gegenstande nach die Aufmerksamkeit der Leser dieser Blätter vorzugsweise auf sich ziehen muss und zu der wir uns daher ausführlicher wenden wollen.

Hier thut sich uns wiederum eine ganz andere Welt auf: der Verfasser erscheint völlig umgewandelt. Es zeigen sich nur geringe Spuren jenes historischen und philosophischen Kriticismus in diesen Versuchen, Bach's Gesammterscheinung und einzelne seiner Werke näher zu beleuchten, hier ist Alles staunende Bewunderung, Glaube, Enthusiasmus. Doch geht es so in der Erfahrungswelt zu — der Verfasser täuscht sich selbst darüber nicht, die Erfahrungen widersprechen sich. So ist es nicht wunderbar, dass er selbst J. Seb. Bach anders »erfahren« hat, als die Philosophie — jede dieser Erfahrungen hat, wie es so geht, ihren eigenen Weg genommen. Den Idealismus hat Lindner ohne Schwierigkeit für sich bei Seite geworfen, vor der gewaltigen Erscheinung Bach's hat er aber ganz unwillkührlich das kritische Gewehr gestreckt, das nüchterne Raisonnement aufgegeben und spricht nun in lauter Superlativen die liebenswürdige Sprache der Ueberschwänglichkeit, verfällt damit der dunkeln Gewalt einer jener »Stimmungen«, die nicht blos für die Musik selbst, sondern auch für die Kunstkritik ein sehr bedeutsames Moment sind.

Wir unterschätzen den Enthusiasmus den Werken der Kunst gegenüber in keiner Weise: erst in ihm ist ein Bruch jenes Eigenwillens wenigstens annähernd gegeben. Das liebenswürdige Aufblühen des Subjects, das auf einmal von einer höheren Gewalt durchleuchtet und durchwärmt wird, das so seine eigenen Kräfte gehoben, das eigene Innere geläutert fühlt und doch sich in einen gewaltigen Eindruck gewissermaassen verliert, ist die Voraussetzung aller Kritik. Nur, wer der Macht der Kunst fast widerstandslos unterlegen ist, hat sie und ihre Gewalten vollständig kennen gelernt und dadurch das Recht erlangt, über sie mitzusprechen. Solche Erfahrungen empfänglicher und gebildeter Menschen, ihnen unschätzbar, haben aber auch für Andere Werth, die daran die eigene Trägheit, den Indifferentismus — Formen jenes natürlichen Egoismus — überwinden lernen, denen die Augen für die Schönheit erst aufgehen, wenn sie durch die Augen Anderer erst wirklich sehen gelernt haben. Ein grosser Theil des

Publicums kommt dem Kunstwerke erst auf diesem Umwege nahe: die beredte Mittheilung der dadurch gewonnenen Eindrücke bahnt Vielen erst den Weg dazu. Die Enthusiasten sind die Apostel, welche der Welt unermüdlich noch unverstandene Dinge zu erschliessen suchen und sie immer und immer wieder auf die Quelle hinweisen, welcher sie ihre Begeisterung verdanken. Kurz, der Enthusiasmus ist eine herrliche Sache, ein ganz unentbehrliches Moment — erfahrungsmässig hat er aber auch recht fatale Seiten. Er verharrt nicht in jener reinen und schönen Beziehung zur Sache selbst — die Stimmungen ändern sich, verschwimmen in einander — er wird im Handumkehren zum selbstgefälligen Absprechen, zum leidenschaftlichen Angriffe gegen Andersdenkende.

Die Musiker sind immer sehr starke Polemiker gewesen, haben sich immer, wenn sie als Literaten auftraten, als Stimmungsmenschen bewiesen. Das Buch Lindner's enthält sehr sprechende Belege dafür, wie tapfer sie im vorigen Jahrhundert gegen die — damals sehr einflussreichen — Philologen und andere Angreifer kämpften, die an der Würde und Bedeutung der Musik zu zweifeln sich erlaubten. Wir bitten die Leser des Buchs namentlich nicht die Mittheilungen zu übersehen, die der Verfasser aus einer 1697 erschienenen Streitschrift des Weissenfelser Capellmeisters Johann Bähr oder Beer macht. Dieser geht seinem Gegner, einem Rector Vockerod, gerade auf den Leib mit dem besten Muthe und dem besten Humor: es ist ihm eine Freude, für seine gute Sache einzutreten. Er kämpft mit Citaten aus den Classikern und den Kirchenvätern, er prüft jeden Schluss in der Deduction seines Gegners, greift zuletzt aber immer wieder zur Waffe eines gesunden Mutterwitzes. Nach jedem gelungenen Angriffe triumphirt er laut über den eigenen Erfolg: so schliesst er lange schulgerechte, mit viel Latein aufgestutzte Expositionen, in denen er den Gegner einer Stümperhaftigkeit überführt hat, mit dem Zuruf an die Leser: »Lacht wacker!« oder er giebt an solcher Stelle ein leibhaftes Bild seines triumphirenden Uebermuthes: »Matz, blas den Sack an, der Beer will tantzen.«

Das war ein recht beschränktes, altmodisches, zugleich ungeschlachtes Treiben — man wird es aber doppelt schätzen lernen, wenn man einen unbefangenen Blick auf die jetzt übliche Polemik wirft.

Der immer breiter anwachsende Strom der modernen Bildung schiebt den einzelnen Autor, der sich vernehmen lässt, bei Seite, der gute Ton schliesst die directen Persönlichkeiten aus, es handelt sich um rein sachliche Erörterungen und die Literaten nehmen demgemäss gemessene, feierliche Mienen an. Die Neigung zur Polemik ist aber die alte geblieben, die Rechthaberei — eine der weniger liebenswürdigen Formen des Eigenwillens — weiss sich listig, auf Umwegen, doch wieder zu ihrem Rechte zu verhelfen. Die Parteigegner kämpfen nicht mehr direct gegeneinander, sie schlagen sich nicht mehr ins Gesicht, sie wählen dafür einen widerwärtig gehässigen Ausweg. Ihre Praxis bestimmt sich nach dem alten Worte: »schlägst du meinen Juden, so schlag' ich deinen Juden« — man giebt die directe Controverse über schärfer präcisirte Streitfragen auf und misshandelt den Gegner, in dem, was ihm das Liebste und Höchste ist. Man verfällt nicht mehr in persönliches Gezänk, man schreibt dafür Parteischriften, und schliesslich ist es unter dem Scheine sachlicher Darlegung das alte Treiben der Rechthaberei, das um so misslicher wird, an je bedeutendere Stoffe es sich heranwagt, je umfassendere Fragen es zu beantworten unternimmt.

In dieser Weise wird aus jenem liebenswürdigen Enthusiasmus ein hässlicher Parteifanatismus, der seine eigene Freude am Schönen erst dann vollständig fühlt, wenn er sich sagen kann, er habe den Andersdenkenden ihre Freude an dem, was sie für schön halten, gründlich verdorben. Auf dieser Basis wird der Enthusiasmus, von dem Alles seinen Ausgang nahm, nun auch in seinen besten Elementen beeinträchtigt, die innere Unwahrheit der neuen Stellung überträgt sich auf ihn selbst. Man will dem Gegner in keinem Worte Recht lassen; man macht aus dem Gegenstande seiner Verehrung sich ein vollständiges Götzenbild, häuft auf dieses alle Attribute der Vollkommenheit, das Beiläufigste, Geringste, was von ihm ausgegangen ist, stellt man hoch über das, was andere grosse Männer mit allem Kaftaufwande und mit vollster Hingebung geschaffen haben — kurz jene Rechthaberei führt zur Schönfärberei, zu einem Bemänteln zu Tage liegender Schwächen, zur Aufhebung von Licht und Schatten, wie sie mit jeder einzelnen Erscheinung, und wäre sie die ausserordentlichste, gegeben sind, in deren Mischungsverhältniss gerade ihr Charakteristisches liegen muss. Das irdische Ende der enthusiastischen Ueberschwänglichkeit ist dann die Consequenz aller Rechthaberei, eine sehr weitgreifende Entstellung nach beiden Seiten hin, überspanntes Erheben des eigenen, ungerechtes Herabsetzen der fremden Götzen.

Erfahrungsmässig scheint der Durchgang durch so gefärbte, unreine Medien unvermeidlich zu sein, um zur Wahrheit — an welche der Verfasser allerdings nicht glaubt — zu gelangen. Die Tagesliteratur, die die Fragen der Gegenwart behandelt, wird sich nie ganz frei davon halten können, die Stimmung wächst ihr unvermeidlich über den Kopf. Aber auch in der auf strengen, hingebenden Studien beruhenden musikalischen Literatur zeigen sich fortwährend Spuren jener Missstände. Jahn's Leben Mozart's ist erst erschienen, nachdem Oulibicheff seinen Götzendienst getrieben hatte. Der Händel- und Bachgesellschaft treten einer jeden Kämpen zur Seite, die mehr oder weniger nach der geschilderten Methode verfahren und das Material, welches jene Gesellschaften in ihren Ausgaben schaffen, gleich in diesem Sinne verwerthen.

Chrysander's Buch über Händel gewinnt keinenfalls durch den gereizten, fast hämischen Ton, in den er verfällt, wenn er auf die »Bluttheologie« Bach's zu sprechen kommt, und durch die durch das Ganze laufende Polemik gegen Alles, was zu einem ausschliesslichen Händelcultus nicht stimmen will. Doch scheint es das Schicksal fast aller Biographen zu sein, von ihrem Objecte überwältigt, von den grossen Männern, die sie zu schildern unternehmen, zu Herolden ihrer Grösse, zu Werkzeugen ihres Ruhmes herabgedrückt, in der Freiheit ihrer Anschauungen und Urtheile beschränkt zu werden. Es hat etwas Humoristisches und darum Versöhnendes, zu sehen, wie der, de einem Objecte plastische Form geben will, davon erdrückt und beherrscht wird. Der gewissenhafte Biograph, der wirklich ein Bild des Lebens seines Helden und seiner Zeit giebt, macht Missgriffe jener Art dadurch selbst unschädlich, dass er seinen Lesern ein relativ vollständiges Material darbietet, das ihnen selbständige eigene Urtheile ermöglicht — wenn er das Endurtheil nicht zu geben vermag, so bereitet er es doch auf sicherer Grundlage vor.

Die Abhandlung des Verfassers über J. S. Bach scheint nun eine Antwort auf jene und ähnliche Angriffe zu sein — wir sagen »scheint«, weil es an aller directen Polemik, im Style unserer Zeit, fehlt. Jedenfalls nimmt der Verfasser ganz die Methode seines Gegners an; die Abhandlung ist eine Parteischrift im eminentesten Sinne des Wortes, sie predigt einen ebenso exclusiven Bachcultus, sie würzt

Alles, was zum grösseren Lobe Bach's gesagt wird, mit bedenklichen Seitenhieben gegen alle übrigen Kunstgrössen, die man Bach etwa an die Seite zu setzen pflegt. Aber er sieht von jener biographischen Vollständigkeit ab, giebt blosse Aperçu's, beschränkt sich, vom historischen Material nur höchst Vereinzeltes herausgreifend, auf ästhetisirendes Raisonnement, kurz er macht, was dort eine wenig erfreuliche Nebenpartie bildete, zur Hauptsache, — er giebt schliesslich nur seine Auffassung Bach's — wogegen wir Nichts einzuwenden haben würden —, er thut dies aber in derselben absprechenden Weise, die der Mittheilung persönlicher Eindrücke wenig ansteht und welche deren oben dargelegten Werth für Andere nur beeinträchtigen kann. In dem Bilde, das er von Bach entwirft, sind allzu deutlich die eigenen Züge des Verfassers zu erkennen.

Solche Extreme richten sich in ihren äussersten Ausschreitungen selbst, die Gegner brechen den eigenen Waffen selbst die Spitze ab. Wenn z. B. unser Verfasser in dem Domine Deus der G dur-Messe Bach's die Solostimmen durch den Chor ersetzen lassen will, damit dies Duett für Sopran und Alt »zu einem der dramatischsten Chöre, zu einem leidenschaftlichen Rettungsrufe von rohster Gewalt bedrängter Mädchen und Weiber«, der Absicht Bach's entsprechend, werde, so wird ein solches Zurechtmachen auf den unbefangenen Leser sofort dieselbe Wirkung üben, wie wenn Chrysander eine Ansicht zustimmend citirt, wonach es ein wahrhaft Händel'scher Gedanke sei, die Sylben eines Halleluja durch kleine Pausen zu trennen, um die Zurufe einer Volksmenge, die im dichtesten Gedränge nur mit Mühe zu athmen vermag, auszudrücken. Wer möchte Neigung empfinden, sich diese vom Erklärungs- und Beschönigungseifer abgedrängten Bilder im Ernste weiter auszumalen, oder selbst durch einen Bach oder Händel ausmalen zu lassen? Auf solche Anstrengungen würde der alte ehrliche Bähr einfach mit jenem »Lacht wacker!« geantwortet haben. Aber auch wenn man von zahlreichen Missgriffen dieser Art, die sich selbst richten, ganz absieht, so erweist sich doch auch die Gesammtdarstellung wesentlich von jenem Parteigeiste und vorgefassten Meinungen beeinflusst.

(Fortsetzung folgt.)
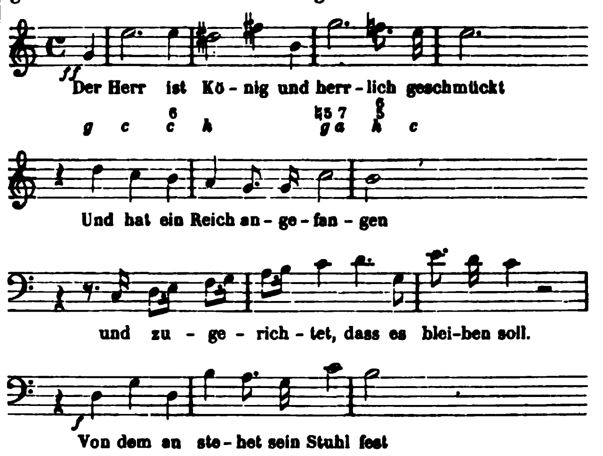
Recensionen.

Religiöse Musik.

Ferd. Hiller. Der 93ste Psalm für Männerchor und Orchester. Op. 112. Clavierauszug Pr. 2 Thlr. (Partitur und Orchesterstimmen sind in Abschrift zu beziehen.) Leipzig und Winterthur, Rieter-Biedermann.

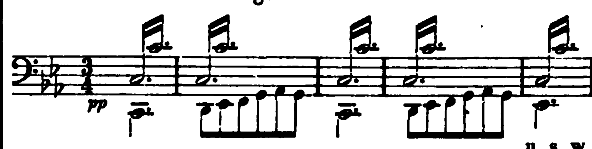
S. B. Der vorliegende Psalm dürfte dem Besten zuzuzählen sein, was in neuerer Zeit in diesem Fache geleistet worden ist, und scheint uns auch unter den Productionen des äusserst fruchtbaren Componisten eine hervorragende Stelle einzunehmen, denn sowohl in Hinsicht auf die Motive wie auf die Durchführung derselben ist diesmal wenig oder nichts von jenen Eigenschaften zu bemerken, die eine nicht geringe Anzahl Hiller'scher Compositionen in ihrer Wirkung beeinträchtigen. Ein gewisser Ernst und Fleiss der Arbeit, eine gewisse Tüchtigkeit der Form erfreut uns darin und der Umstand, dass für Männerchor wenig derartiges geschrieben ist, lässt das Werk sogar sehr dankenswerth erscheinen.

Der Text ist unverändert und vollständig nach der Luther'schen Uebersetzung aufgenommen und in folgender Weise mit Tönen bekleidet: Die Anfangsworte »Der Herr ist König und herrlich geschmückt, und hat ein Reich angefangen so weit die Welt ist, und zugerichtet, dass es bleiben soll. Von dem an stehet sein Stuhl fest, du bist ewig« — bilden die Grundlage eines marschartigen Satzes (C-dur 4/4 Allegro maestoso), dessen verschiedenen Motive durch Wiederholung des ersten zu einem schönen Ganzen abgerundet sind. Der Modulationsgang entfernt sich nicht weit von der Haupttonart und lässt diese in durchaus entschiedener Weise hervortreten; dadurch allein ist dem Stück schon ein entschiedener, kräftiger, einheitlicher Charakter verliehen, der noch durch die Natur der Motive gehoben wird. Hier die wichtigsten:
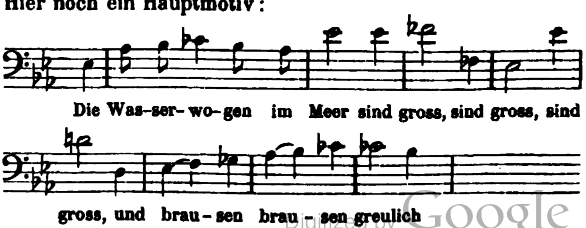


An eigenthümlich harmonisirten und kühn contrapunktirten Sätzen ist kein Mangel. Man vergleiche besonders die chromatische Begleitung zu der Stelle »Du bist ewig« Seite 9.

Die Worte: »Herr! die Wasserströme erheben sich, die Wasserströme erheben ihr Brausen, sie heben empor die Wellen. Die Wasserwogen im Meer sind gross und brausen greulich« sind zum Anfang eines malenden Allegro con fuoco, C-moll 3/4, verwendet, wo namentlich das Orchester eine charakteristische Figur
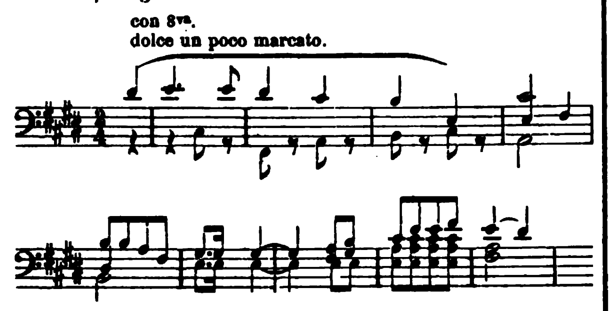


vortrefflich durchführt, während die Stimmen der Empfindung des Beängsteten aber durch das grossartige Schauspiel auch wieder Erhobenen Ausdruck geben. Dass es Hiller hier nicht an Dissonanzen fehlen gelassen habe, kann man denken. Doch wird man bei näherem Zusehen finden, dass es dabei, wenn auch frei, doch harmonisch-logisch zugeht. Ein gewisses chaotisches Wesen liegt mehr in der Periodik, wo häufig End- und Anfangstakte zusammenschmelzen und auch fünftaktige Rhythmen nicht fehlen. Hier noch ein Hauptmotiv:
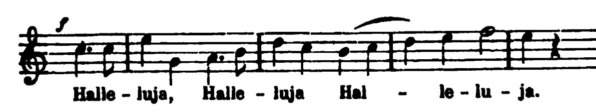


Bei den Worten »Aber der Herr ist noch grösser in der Höhe« verschwindet das Orchestergewühle und macht energischen punktirten Rhythmen Platz, während die Singstimmen sich in breite Accorde auslegen. Dieser Satz geht in majestätischen Klängen und in Es-dur zu Ende.

Hierauf folgt ein ruhiger melodischer Satz in E-dur $^3/_4$ Andante con moto (mit enharmonischem Uebergang: *es* als *dis*) zu den Worten: »Dein Wort ist eine rechte Lehre«. Die Begleitung bringt zuerst die eben so sinnige als schöne Melodie, die dann von den Stimmen, Tenor und Bässe in Octaven, aufgenommen wird



Den letzten Satz des Ganzen hat Hiller im richtigen Gefühl der Nothwendigkeit abrundender Form durch die Reprise des ersten gebildet, woran sich noch ein fugirter Satz über »Halleluja«, C-dur Allegro vivace, schliesst. Die Natur des Männergesangs macht die Ausgestaltung einer förmlichen drei- oder vierstimmigen Fuge unthunlich, und so hat Hiller auch mit Recht sich mit »Fugenartigem« begnügt und Manches mehr ins Orchester als in die Stimmen gelegt; doch finden sich interessante Combinationen, wie z. B. Seite 41 die Vereinigung des in den Singstimmen *unisono* in der Vergrösserung gebrachten, mit dem im Orchester in der ersten Bewegung arbeitenden Thema und einem wirbelnden Orgelpunkt auf der Tonika. Hier das Fugenthema:



Das Stück schliesst homophon und majestätisch in C-dur ab.

Angesichts eines so tüchtig gearbeiteten, künstlerisch im Ganzen mit so reiner Wirkung sich gestaltenden Werkes, wollen wir uns nicht in kleinliche Nergeleien über Reinheit der Harmonie einlassen. Es finden sich in dem Werke einige gewagte und frappante Fortschreitungen, deren Vertheidigung wir nicht ohne Weiteres übernehmen möchten. Allein sie stehen im Verhältniss zum Ganzen als verschwindende Momente da und sind kaum im Stande, die Harmonie desselben wesentlich zu stören.

Sehr wirksam und sehr zu loben ist die Behandlung des Männerchorsatzes, dessen Unisono's, zwei- und dreistimmige Führung, eine Bestätigung geben für Bemerkungen, die kürzlich in d. Bl. bei Gelegenheit a c h t stimmiger Compositionen gemacht wurden.

Möchten denn die Concertinstitute sich das interessante Werk des verdienten Meisters nicht entgehen lassen.

Ueber den Missbrauch einzelner Orchester-Instrumente.

ff. Es kann hier nicht meine Absicht sein, im Allgemeinen die immer lauter werdenden gerechten Klagen über die grobe, gefühllose Art zu instrumentiren, wie sie bei einem leider sehr grossen Theil unserer jetzigen Componisten in Folge von Unkenntniss und deshalb oberflächlicher Routine landläufig geworden ist, nochmals zu wiederholen.

Um diesen traurigen Unfug an der Wurzel zu fassen, müsste ich mit einer Lamentation über die erstaunliche »Charakterlosigkeit« beginnen, mit welcher in unserm materiellen Zeitalter auch die Kunst fast nur dann und da sich Achtung und Geltung zu verschaffen vermag, wo sie einerseits möglichst prosaisch und handwerksmässig, andererseits ausschliesslich als Effect-Blender gehandhabt wird, und müsste hieraus nachweisen, wie in Folge dieser Versumpfung auch in Behandlung der Mittel aller Charakter — ich möchte sagen jene K e u s c h h e i t — uns abhanden gekommen ist, welche uns unseren classischen Meistern gegenüber mit Ehrfurcht erfüllt.

Daher will ich nicht ausführlicher nochmals zur Sprache bringen, wie man — Dank der neuitalienischen Schule — das Orchester zu einem monotonen Einzelninstrumente hat versumpfen lassen, wobei das Brüllen grosser Blechmassen und das gedankenlose Pauken auf der grossen Trommel eine Hauptrolle spielt.

Viel fruchtbringender erscheint es mir dagegen, die feineren Versündigungen an zarteren Instrumenten zu beleuchten und dadurch wiederum Verfeinerung des Gefühls, des musikalischen F a r b e n s i n n e s, zu wecken.

Zu einem der gemissbrauchtesten Instrumente gehört die

O b o e.

In Bezug missbräuchlicher Anwendung ist die Oboe das zarteste und e m p f i n d l i c h s t e Instrument. Berlioz sagt über sie: »Die Oboe ist vor Allem ein melodisches Instrument, sie hat einen ländlichen Charakter, voll Zärtlichkeit, ich möchte selbst sagen: voll Schüchternheit. Die Treuherzigkeit, die ungekünstelte Anmuth, die stille Freude oder der Schmerz eines zarten Wesens entsprechen den Tönen der Oboe recht eigentlich und werden durch sie im Cantabile wunderschön zum Ausdruck gebracht. Auch ein gewisser Grad von Gemüthsbewegung ist ihr erreichbar, doch muss man sich hüten, ihn bis zum Schrei der Leidenschaft, bis zum stürmischen Ausbruch des Zornes, der Drohung oder des Heldenmuthes zu steigern; denn ihre kleine h e r b - l i e b l i c h e Stimme wird dann machtlos und verfällt vollständig ins U n n a t ü r l i c h e. Diesen Fehler haben selbst einige grosse Meister, Mozart unter Andern, nicht vermieden. Das freieste, schönste, edelste Marschthema verliert seinen Adel, seine Freiheit und Schönheit, wenn es die Oboen hören lassen. Tritt der Fall ein, dass man, um der Harmonie mehr Klanggehalt zu geben, der Oboen schlechterdings benöthigt wäre, so müsste man sie wenigstens so schreiben, dass ihr solchem Style widerstreitender Klang vollständig von dem Klange der übrigen Instrumente verdeckt und dergestalt mit der ganzen Tonmasse verschmolzen würde, dass er nicht für sich bemerkbar werden könnte.« (Siehe Berlioz, Instrumentationslehre. Leipzig, Heinze. S. 83.) Mit diesem vortrefflichen Bilde grenzt Berlioz ihre Behandlung in hinreichend warnender Weise ab. Ihr Ton ist ein so charakteristisch näselnder und »prononcirter«, dass jedes Forciren oder Abreissen desselben unangenehm wirkt, daher muss man rhythmische, besonders punktirte Tonwiederholungen und Staccati vermeiden, und führe ich als warnende Beispiele ihre Behandlung in der »Racheariе« im Don Juan und in der E dur-Cavatine im Robert an. Ebenso störend wie hier das Staccato der Oboen, ebenso köstlich wirkt es dagegen z. B. in der grossen C dur-Arie des Osmin in der Ent-

führung. Auch schnelle Gänge und Arpeggien bringen deshalb eine unangenehme, fast lächerliche Wirkung hervor und sind gleich dem Staccato nur in komischen Situationen angemessen, hier aber unersetzlich und noch viel zu wenig ausgebeutet.

Hauptsächlich störend aber wirkt ihre bis zum Ueberdruss unaufhörliche Verwendung als Soloinstrument für alle diejenigen Melodien, welche nicht eine besonders eigenthümlich hervortretende Färbung haben sollen, und man wird ganz andere Erfolge mit ihr erzielen, wenn man sie möglichst selten gebraucht, hauptsächlich zu schmerzlichen, rührenden Momenten oder zur Schilderung heiterer, unschuldsvoller, naiver Fröhlichkeit. Bei allen Melodien anderen Charakters ist ihre dünne Schärfe mindestens mit dem Vollklange von Clarinetten, Flöten etc. zu überdecken.

Ferner zeugt (im Anschluss an das oben von Berlioz über ihre Behandlung im Ensemble Angeführte) ihre fast durchgängige Anwendungsart in Forte-Stellen von Unkenntniss ihrer starken und schwachen Register.

Nach der Höhe zu wird ihr Ton immer dünner und spitzer und lässt sich hier daher nur im *mf.* zu Melodieverschärfungen verwenden. Nur das hohe *a* sondert sich etwas klangvoller als ein wunderbar rührender Ton aus. Nach der Tiefe dagegen werden ihre Töne immer stärker, allerdings auch zugleich immer quarrender, mastiger und daher unangenehmer, geben aber jedenfalls in Forte-Stellen dem Accorde einen viel intensiveren Klanggehalt und es ist unstreitig intelligenter, in solchen Fällen stets die Oboen tiefer als die Clarinetten zu schreiben, welche gewöhnlich in das dumpfe »Schalmei«-register hinabgeschoben werden, wo sie nicht wirken können, während ihre höheren Töne viel voller als die der Oboen sind.

Schliesslich empfehle ich alles von Berlioz über sie, ausser dem oben Angeführten, Gesagte zu eingehendem Studium und ergänze dasselbe nur darin, dass vor Allem Sebastian Bach sie meisterhaft angewendet hat; ja in einer Arie der grossen Passion von einer Oboe einen Wechselgesang blasen lässt, der den Eindruck macht, als würde er von zwei ganz verschiedenartigen Instrumenten hergestellt.

(Schluss folgt.)

Berichte.

Mülheim am Rhein. *K.* Am 27. Nov. v. J. starb dahier der praktische Arzt Sanitätsrath Dr. d'Alquen, ein Mann, der in seltener Weise mit den Pflichten der Berufsthätigkeit und dem Studium seiner Wissenschaft in ihren zahlreichen Verzweigungen die Pflege seiner besonderen musikalischen Talente verbunden hat. Schon in der Jugend spielte er die Geige fertig, das Pianoforte mit Meisterschaft. Auch als Componist versuchte er sich vielfach; von dieser oder jener Seite angeregt, schrieb er für Kammer und Concert, für Gesang und Orchester. Doch vermied er es fast ängstlich, seinen Antheil an der Kunst öffentlich bekannt zu geben, ja auch nur als Künstler oder Componist genannt zu werden; er fürchtete, möchte man sagen, dass man die »Liebhabereien« am Arzte tadele. So wanderten die Arbeiten seiner musischen Mussestunden, die gar manchem Künstler des Tages eine Posaune in der Hand gewesen wären, vom Schreibtische ins Pult oder gar auf den Speicher. Er war überhaupt der lauten Oeffentlichkeit abgeneigt, sein abgezogenes, nur dem Dienste der Menschheit, der Wissenschaft und Kunst geweihtes Leben hatte etwas von der milden Ruhe und Würde eines ächt sokratischen Weisen. In den lichten Zwischenstunden seiner tödtlichen Krankheit schrieb er — eine seltene Freundschaft der Muse! — eine gemüthliche Kinderoper mit Clavierbegleitung »die Vögel« und für seinen Freund A. W. v. Zuccalmaglio eine Sonate für Pianoforte mit Violine, und noch kurz vor seinem Ende hörte man ihn Mozart'sche Melodien leise vor sich hinflüstern.

Nach d'Alquen's Tode wiesen seine Freunde, die Brüder Vincenz und Wilhelm v. Zuccalmaglio (Letzterer unter dem Pseudonym Wilh. v. Waldbrühl als Dichter und Schriftsteller bekannt) darauf hin, dass der Verstorbene ein sehr tüchtiger Musiker gewesen sei. Man suchte in seiner Hinterlassenschaft — an hundert »Pfund Manuscript« fand sich bei einem Trödler, untersuchte, befragte sich bei Kennern und wagte es sehr bald, acht Hefte (Lieder, Sonaten, ein Streichquartett, die genannte Kinderoper etc.) im Stich (Elberfeld, Arnold) erscheinen zu lassen. Diese Musik gewann vielfachen Beifall. Da auch, ohne seinen Namen zu tragen, viele Melodien d'Alquen's im Volksmunde leben und an Wupper und Sieg gesungen werden, konnte die von den Brüdern Zuccalmaglio angeregte Idee eines d'Alquen-Concerts ohne Anmaassung ins Leben treten.

Dasselbe fand, unter Mitwirkung des berühmten Kölner Streichquartetts, der Herren v. Königslöw, Derckum, Japha, Alex. Schmit, am 27. Juli in der Mülheimer Schützenhalle statt. Japha spielte Rêverie von Vieuxtemps, A. Schmit (Cellist) »la Musette« von Offenbach und ein Stück eigener Composition, »Prière« genannt. Den ganzen übrigen Theil des Programms bildeten Compositionen d'Alquen's: ein Streichquartett, das von den Künstlern selbst, die es vollendet vortrugen, für schön erklärt wurde; Sonate für Pianoforte in D-moll, gespielt von Hrn. Kufferath aus Deutz, darin besonders das Larghetto als klare, Mozart'scher ähnliche Musik ansprach. Die Herren Pütz und Bitter aus Köln sangen d'Alquen'sche Lieder, die sehr gefielen, zumal das »Waldlied« (von Wilh. v. Waldbrühl) mit Violoncellbegleitung. Noch grösseren Beifall fand Fräul. v. Zuccalmaglio mit ihren Liedern. Ihr Vortrag war innig und dabei so fest und entschieden, wie es von der jugendlichen Debutantin kaum zu erwarten war. Zum Beginn und Schlusse sang der Mülheimer trefflich geleitete »Quartett-Verein« »Lebensstoffe«, »Mondscheinlied« und »Elsass und Lotharingen«, Lieder W. v. Waldbrühl's und des Componisten. Die ganze Aufführung hat ihren schönen, pietätvollen Zweck voll erreicht: den bescheidenen Mann den Mitbürgern in jenem stillen Wirken zu zeigen, worin er am allerbescheidensten war, in der Beschäftigung mit der Musik. Ehre der kleinen Stadt, die sich durch diese sinnige Gedächtnissfeier ein im Andenken aller Hörer gegründetes Wahrzeichen gesetzt hat!

Miscellen.

Die Wiener »Ostdeutsche Post« veröffentlicht in ihrem Feuilleton vom 5. Aug. Briefe der Königin Marie Antoinette. Darunter finden sich einige, die sich auf Musik beziehen und die wir der Offenheit und der Sicherheit des Urtheils wegen, die sich darin kundgeben, hier mittheilen wollen.

». . . Ich liebe nicht sehr die französische Musik,« schreibt sie ihrer Schwester von Marly aus unterm 28. Juni 1770, »sie hat etwas Leeres, das mich in Erstaunen setzt. Vor meiner Abreise von Versailles habe ich einen kleinen Jungen von 9 Jahren gehört, welcher recht hübsche Sonaten componirt und mit Geschick auf dem Clavier gespielt hat, eben so gut hat er mehrere Stücke anderer Meister vorgetragen; ich habe mir das Vergnügen gemacht, ihm deutsche Stücke vorzulegen, er hat eines vom Blatte zu spielen versucht und er ist damit recht gut fertig geworden; wenn irgend ein guter Musiker aus Deutschland, den die Kaiserin begünstigt, hierher kommt, weisen Sie ihn mir zu. Adieu! Sie werden finden, dass mein Schreiben so leer ist, wie ich die französische Musik finde.« . . .

Unterm 26. April 1774 schreibt sie von Versailles ebenfalls an ihre Schwester Marie Christine.

»... Endlich ein grosser Triumph, meine theure Christine, am 19. hatten wir die erste Vorstellung der »Iphigenia« von Gluck; ich war von derselben hingerissen, man kann nicht mehr von etwas Anderm reden, es herrscht in allen Köpfen in Folge dieses Ereignisses eine Gährung, die so ausserordentlich ist, als Sie sich sie nur vorstellen können; es ist unglaublich, man entzweit, man bekämpft sich, als ob es sich um eine religiöse Angelegenheit handelte; es giebt am Hofe, obgleich ich mich öffentlich zu Gunsten dieses genialen Werkes ausgesprochen habe, Parteien und Auseinandersetzungen von einer besondern Lebhaftigkeit, in der Stadt geht es, wie es scheint, noch ärger zu; ich habe Herrn Gluck vor der letzten Probe gesprochen, er selbst hat mir den Plan seiner Gedanken entwickelt, um, was er den wahren Charakter der Theatermusik nennt, festzustellen und ihn zum Natürlichen zurückzuführen. Wenn ich nach der Wirkung urtheile, die ich gefühlt habe, so ist es ihm mehr als nach Wunsch gelungen. Der Herr Dauphin ist aus seiner Ruhe herausgetreten, fortwährend hat er Beifall ertheilt, aber vollends bei der Vorstellung haben Stellen, wie ich es erwartete, hingerissen; man schien zu stutzen, man muss sich eben an das neue System gewöhnen, nachdem man so lange die Gewohnheit des Entgegengesetzten gehabt hat. Jetzt will alle Welt das Stück hören, was ein gutes Zeichen ist, und Gluck zeigt sich sehr zufriedengestellt; ich bin überzeugt, dass Sie gleich mir glücklich über dieses Ereigniss sind ...«

Nachrichten.

In München cursiren wieder, wie schon so oft, Gerüchte über eine beabsichtigte Reorganisation des königl. Conservatoriums, und verschiedene süddeutsche Zeitungen bringen in Zusammenhang damit die Nachricht, der Director dieser Anstalt, Herr Franz Hauser, wolle seine Quiescenz nachsuchen. Es ist uns auch bereits ein Artikel über diese Angelegenheit übersandt worden, der gut gemeint und viel Wahres zu enthalten scheint. Gleichzeitig erhebt derselbe aber so schwere Klagen über die bisherige 20jährige Entwicklung und über die Leistungen des Instituts, dass wir, der Verhältnisse in München nicht hinreichend kundig, uns nicht getrauen, seine Vertretung zu übernehmen, besonders da der Verfasser seine Anonymität zu bewahren wünscht. Ungerecht erscheint es uns, wenn darin fast alle Schuld auf das Haupt des Directors gewälzt und z. B. gar nicht berührt wird, wie schwierig, ja unmöglich es oft in constitutionellen Ländern einem solchen Director fällt, gegenüber einem Ministerium, welches in Musiksachen oft gar sonderbare Ansichten hat, und einem Subventionen bewilligen sollenden Landtag, der von Musik gewöhnlich noch weniger versteht, mit Verbesserungsanträgen durchzudringen. Ueberhaupt haben wir die Ueberzeugung gewonnen, dass ein gutes Conservatorium nicht gemacht wird, sondern dort, wo wirklich günstige Vorbedingungen vorhanden sind, sich selbst macht. Die Person des Directors ist Viel, aber lange nicht Alles. Die Bedingungen liegen viel tiefer. Uebrigens wünschen wir der Anstalt, falls Herr Hauser, der schon bei Jahren ist, wirklich zurücktreten sollte, eine tüchtige frische Kraft, geeignet, in musikalischen Kreisen Vertrauen einzuflössen. D. Red.

Am 19. August fand zu Freiberg in Sachsen in glänzend erleuchteter Domkirche zu Ehren Gottfried Silbermann's bei Gelegenheit der Erinnerungsfeier an die vor 150 Jahren stattgehabte Vollendung der Domorgel ein Orgel- und Vocalconcert statt. Die Ehre, das vortrefflich erhaltene Werk bei dieser Gelegenheit zu spielen, war Herrn Merkel, Organist der katholischen Domkirche in Dresden, zugefallen. Silbermann hat für Sachsen 47 Orgeln gebaut.

Aus Wien wird uns gemeldet: Bei der diesjährigen Künstlerstipendien-Vertheilung des Staatsministeriums fand man nur Einen Musiker der Berücksichtigung würdig, und zwar Hrn. Franz Doppler, Componist der Opern Wanda, Ilka u. s. w. Derselbe erhielt 500 fl. zur Erwerbung eines neuen Opernlibrettos (da hat denn der kreisende Berg, wie in Oesterreich so oft, abermals eine Maus geboren. D. Red.). — Die Oper »Concino Concini« von Thomas Löwe wird einstudirt. — Dass Brahms von der Leitung der »Singakademie« zurückgetreten sei, war schon seit mehreren Monaten ein öffentliches Geheimniss. Als Hauptgrund seines Rücktritts bezeichnet man die schlechten Finanzen der Singakademie, welche nicht gestatten, dass der Dirigent für den vielen Zeitaufwand ein Honorar erhält, von dem sich in Wien leben lässt. (Dass nun Herr Dessoff die Leitung übernimmt, erinnert uns in eigenthümlicher Weise an die vor mehreren Jahren erfolgte Sprengung des Comité's dieser Anstalt, von welchem ein Theil schon damals Herrn Dessoff in Vorschlag gebracht hatte. S. B.)

Bei Herold und Wahlstab in Lüneburg ist erschienen. »Allgemeines Choralmelodienbuch. Die in der evangelischen Kirche am meisten üblichen Choralmelodien. Im Auftrag der Behörde von einer Commission nach den Quellen bearbeitet.« Dasselbe dürfte den evangelischen Gemeinden zur Anschaffung zu empfehlen sein.

Das Oratorium »Abraham« von Mangold hat auf dem Zofinger Musikfeste sehr gefallen und dem Dirigenten, Herrn Petzold, sehr schmeichelhafte Auszeichnungen eingebracht. (In verschiedenen Zeitungen finden sich sehr günstige Beurtheilungen des Werkes, welchen wir aber demnächst eine Einwendung entgegen zu setzen nicht umhin können. D. Red.)

Eine neue Plage des Männergesangs drohen die gesungenen Potpourris zu werden (so von Rich. Genée: »Die Geburtstagsgratulation«, »Musikalische Blumensprache« etc.), wonach Lieder-, Arien-, Chorfragmente zu einem Ganzen zusammengestückt werden, das »humoristisch« wirken soll!

Ein schönes Bild von Domenico Scarlatti ist in der Familie des grossen Musikers, welche in Madrid wohnt, aufgefunden worden. Dieses Bild, welches seiner Zeit auf Befehl des Königs gemalt wurde, wird heute um so kostbarer sein, da nirgends weder eine Lithographie noch ein Kupferstich von Scarlatti existirt. Die Familie Scarlatti wird eine Vervielfältigung des Bildes durch Photographie veranlassen. (Signale.)

In Paris, während der Charwoche, hat Hr. M. Lemmens, Professor des Orgelspiels am Brüsseler Conservatorium, ein Concert gegeben, welchem die ersten Pariser Celebritäten beizuwohnen sich beeilten. Die Stücke, die er spielte, waren (für das Brüsseler Conservatorium und Paris charakteristisch genug!): ein Nocturne in B-moll, ein Stück, betitelt »*Souvenir du château de Bierbais*«, eine »*Invocation*« und ein »Lied ohne Worte«.

Die *Gazette musicale* vom 21. August meldet, dass in Florenz Vorbereitungen zum 600jährigen Geburtsfest Dante's getroffen werden und dass Ch. Gounod den Auftrag erhalten hat, hierzu eine Cantate zu schreiben. Somit ist wohl festgestellt, dass die Nachricht über den Irrsinn Gounod's völlig aus der Luft gegriffen war.

Im Laufe des September wird in Neapel die erste Versammlung einer Gesellschaft von Musikfreunden stattfinden, welche über ein Reglement zu debattiren und abzustimmen haben wird, das gedruckt worden ist und aus 7 Artikeln besteht. Die Versammlung wird sich in verschiedene Sectionen gliedern, nämlich: des Unterrichts, der Kirchenmusik, der Kammermusik, der Instrumentalmusik, der Statistik, der gegenseitigen Unterstützung in Italien. Man glaubt, dass sie sich auch mit der Frage des künstlerischen und literarischen Eigenthums befassen wird.

Hermann Kufferath, Schüler von Spohr, ist am 28. Juli in Wiesbaden gestorben.

Am Namenstag des Kaisers Napoleon ist Rossini zum Grossofficier der Ehrenlegion ernannt worden. Es ist dies der erste Fall, wo einem Musiker diese Auszeichnung zu Theil würde.

Graf Moriz von Dietrichstein hat einen Separatabdruck des seiner Zeit von J. F. Mosel veröffentlichten Nekrologs Abbé Maximilian Stadler's bei Braumüller in Wien erscheinen lassen.

Auf dem Reichenberger Sängerfeste, bei dem sich gegen 60 Vereine mit gegen 2000 Sängern einfanden, haben etwa 20 Vereine am Wettsingen theilgenommen. Den ersten Preis errang der Breslauer Sängerbund, den zweiten der Leitmeritzer Männergesangverein, den dritten der Dresdner Gesangverein Orpheus.

An der Stelle Dr. E. Hanslick's soll an der Wiener »Presse« Herr E. Schelle als Musikreferent eintreten.

Unter dem Schutze des Kaisers Napoleon soll in Paris ein Invalidenhaus für Soldaten des Geistes, für herabgekommene Künstler und Schriftsteller, gegründet werden. (D. A. Z.)

(Eingesandt.) Wien. Die Wiener Singakademie, welche die Bekanntschaft des Wiener Publikums mit Bach's grosser Matthäus-Passion zuerst vermittelte, und dieses Werk wiederholt zur Aufführung brachte, wird dasselbe auch im nächsten Winter (diesmal mit Unterstützung der vorzüglichsten Solokräfte) zur Aufführung bringen

Das weitere Concertrepertoir der Singakademie für diese Saison besteht dann noch aus Bach's grossem »Magnificat« für Soli, Chor und Orchester, dann Schumann's Requiem, welch beide Werke in Wien noch nicht aufgeführt wurden; daran reihen sich: »Der Rose Pilgerfahrt« von Schumann und eine Anzahl kleinerer Tonwerke, sowohl weltlichen wie religiösen Inhalts. An der Spitze der Singakademie steht nunmehr der k. k. Hoftheatercapellmeister Herr Otto Desoff, welcher in Fällen etwaiger Verhinderung durch den bisherigen Chormeister Herrn Johannes Brahms supplirt wird. (? Siehe die Notiz aus Wien. D. Red.)

Leipzig. Das hiesige Stadttheater wird am 1. September unter der Direction des Hrn. v. Witte und mit neuen Kräften wieder eröffnet. — Die Vorbereitungen zum Bau des neuen Theaters am Augustusplatze haben begonnen.

Briefkasten der Redaction.

H. in *F.* Wir bitten um die nöthigsten Mittheilungen. — *N.* in *Fr.* Falsch!

ANZEIGER.

Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel in Leipzig.



Allgemeine
Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Selmar Bagge.

Leipzig, 7. September 1864. **Nr. 36.** Neue Folge. II. Jahrgang.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.
Preis: Jährlich 5 Thlr. 10 Ngr. Vierteljährliche Pränumeration 1 Thlr. 10 Ngr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr.
Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Ueber Ernst Otto Lindner's „Zur Tonkunst. Abhandlungen."

(Berlin, J. Guttentag 1864.)

(Fortsetzung.)

Sollen wir uns nun zu den Einzelnheiten jener Abhandlung des Verfassers wenden, so ist auch hier zu bevorworten, dass von einer auf den Enthusiasmus gegründeten Darstellung in Kürze ein Abbild zu geben, ebenso misslich ist, wie ein philosophisches System *in nuce* darzulegen. Eine Mittheilung der eigenen überwältigenden Eindrücke ist viel mehr, als gewöhnlich anerkannt wird, selbst eine künstlerische That, eine Reproduction in dem Medium der Wortsprache dessen, wofür der Künstler andere Ausdrucksmittel gewählt hatte. Indem wir dennoch einen solchen Versuch machen, verweisen wir demgemäss Alle, die sich ein erschöpfendes Urtheil sichern wollen, zugleich auf das Original des Verfassers.

Lindner erkennt neben Bach nur noch ein musikalisches Genie an, Mozart. Nur diesen beiden sei es gegeben gewesen, aus dem Ganzen und Grossen, Umfassendes, künstlerische Welten zu schaffen. Beider Material ist natürlich die gegenständliche Welt — Mozart bejaht, Bach verneint diese. Die Werke jenes spiegeln, in reiner Freude an ihrer Herrlichkeit, diese Welt in ihrem ganzen Reichthum ab, alles dort Empfangene freilich *sub specie aeterni*, künstlerisch, in eigener freier Gestaltung wiedergebend. Mozart bleibt aber in der Sinnlichkeit der Erscheinungswelt befangen, er gewinnt daraus volle Befriedigung und dies Gefühl durchdringt alle seine Schöpfungen. Es kommt zu keinem Bruche in seinem eigenen Innern, ein humanistisches Wohlwollen, wie er es durch Sarastro aussprechen lässt, ist die einzige Frucht seiner Kunst.

Bach dagegen verneint jene Welt, er sieht, worüber sich Mozart täuscht, dass im Principe des Lebens, dem Egoismus, die Grundursache ihres Elends gegeben ist: er kämpft dagegen an, ihn drängt es nach Wiedergeburt, Heiligung, er bedarf der Erlösung von jenem Uebel. Diese von Sünde, Tod und Vergänglichkeit beherrschte Welt wird ihm erst Etwas, sobald sie sich dem leuchtenden Strahle göttlicher Offenbarung erschliesst. Er kennt ihre Gebilde bis in ihre feinsten Verzweigungen hinein, sie sind ihm aber Nichts ohne Beziehung auf einen über der Welt strömenden Lebensquell, zu welchem er sich mit sittlicher Kraft, alles Uebrige bei Seite werfend, erhebt. Wie Mozart von seinem harmlosen Standpunkte aus die ganze Reihe jener Willensregungen, Stimmungen, durchläuft, jede in ihrem guten Rechte darstellend, so führt uns Bach vom Gefühl des Verlassenseins, der Unfähigkeit, Bleibendes zu erreichen, durch die ganze verachtete Weltlichkeit hindurch zur verklärten Heiterkeit eines wahrhaft erlösten Gemüthes, von tiefster Nacht zu überirdischem Glanze. Bach ist Protestant im Geist und Wesen des ursprünglichen Christenthums, ganz in den Tiefsinn des letzteren versenkt, das einen völligen Bruch des Eigenwillens verlangt — die Versuche Mozart's, religiös zu sein, dringen nicht von der Oberfläche bis zur unergründlichen Tiefe jenes, des Meisters der Transscendenz. So Lindner.

Im Grossen und Ganzen wird wenig gegen eine solche oder ähnliche Zusammenstellung der beiden grossen Männer zu sagen sein. Sie waren wirklich grundverschiedene Naturen und haben schon oft so einander gegenüber figuriren müssen. Das Neue der Auffassung des Verfassers ist lediglich, den Gegensatz nach seinem philosophischen Systeme zu formuliren, ihn auf das Verhältniss beider zum »Eigenwillen« zurückzuführen und beide am Maasse seiner Weltanschauung zu messen. Niemand hat ein anderes Maass und es ist hiergegen nicht das Mindeste einzuwenden. Um so bestimmter ist hervorzuheben, dass jene Colorirung des alten Gegensatzes mit den Voraussetzungen des Verfassers steht und fällt. Ist die Schopenhauer-Lindner'sche Weltanschauung die allein haltbare und ist Bach wirklich ein musikalisch anticipirter Schopenhauer, der aus den christlichen Dogmen jene philosophische Essenz derselben allein richtig herauszufühlen wusste, so ist die alte Streitfrage einfach erledigt.

Wir haben hier die philosophische Frage nicht zu discutiren, müssen aber, um das Nächstliegende nicht zu übergehen, doch einige Worte darüber sagen, wie es mit dem Hereinziehen des Christenthums in jene Erörterung auf der Seite des Verfassers zu stehen scheint — »scheint« sagen wir, weil er darüber vollständige Aufklärung zu geben unterlassen hat.

Jedenfalls sind die kirchlich-gläubigen Gemüther, die sich das wahre Verständniss Bach's hauptsächlich durch den eigenen orthodoxen Glauben gesichert halten und denen die warmen Schilderungen des Verfassers recht erbaulich vorkommen mögen, in einem starken Irrthum befangen, wenn sie denselben für einen der ihrigen nehmen sollten. Das könnte leicht vorkommen, weil sich so gestimmte Seelen schwerlich durch jene Abhandlung über künstlerische Weltanschauung hindurcharbeiten werden — davon kann

aber keine Rede sein. Religiöse Wahrheiten giebt es für den Verfasser nicht — sondern nur sittliche Erfahrungssätze in religiösem Gewande, wie es ihnen die schöpferische Einbildungskraft übergeworfen hat. Die Dogmen des Christenthums sind nicht darum von Werth, weil sie einer Realität entsprächen: sie sind nur die farbenreiche Hülle jener die Welt streng verneinenden Weltanschauung, sie geben nur das in sich geschlossenste Bild einer allgemeinen Wahrheit.

Also Nichts von weichherziger oder kindlicher Gläubigkeit — es handelt sich vielmehr um einen streng ascetischen Sinn, der die ganze Kraft seines Willens gegen sich selbst, gegen das eigene vergängliche, hinfällige Wesen richtet, der sich seine ganze Phantasie für diese Zwecke dienstbar macht, sich zu eigener Genüge eine eigene ideale Welt aufbaut, die er nur gelten lässt, weil sie jener Anschauung entspricht.

So ist dem Verfasser das Christenthum Etwas unendlich Einfaches, aus einem Grundgedanken, jener Verneinung der Welt und des Eigenwillens, Geborenes. In dieser Verneinung findet er gleichmässig den wahren Sinn des ersten Christenthums, wie des späteren Protestantismus. Das Leben der Kirche ist ihm blos ein Drama, wie das Leben des Einzelnen, sein alleiniger Kern jene Weltanschauung, neben welchem die verschiedenen Scenen des in der Geschichte verlaufenden Stückes keine grosse Bedeutung beanspruchen können. Die Hmoll-Messe nennt der Verfasser »den künstlerischen Ausdruck des allgemeinen Glaubensbekenntnisses der ganzen christlichen Welt« — was will das anders heissen, als die vorhandenen kirchlichen Bekenntnisse, das historische Christenthum, bei Seite werfen?

Wie nun jene starkgläubigen Bachianer und der Verfasser sich mit einander vertragen oder auseinandersetzen wollen, können wir füglich ihnen selbst überlassen. Die Gemeinschaft, in der sich beide mit einander befinden, könnte für beide Theile etwas Belehrendes haben. Sie gehen beide von der Voraussetzung aus, dass das wahre Verständniss Bach's nur einem engeren Kreise gegeben ist, sei es durch den kirchlichen Glauben, den die einen als ihre Domäne betrachten, sei es durch eine Weltanschauung, wie sie der Verfasser predigt. Beide Theile haben etwas Exclusives und könnten, wenn sie ihre Anschauung scharf ausdrücken wollten, ziemlich gleichmässig sagen, Bach habe Conventikelmusik geschrieben, Musik für einen kleinen Kreis über ihren Glauben verständigter Seelen. Man muss aus Saulus Paulus geworden sein, um Bach zu verstehen, man wird ohne Paulinischen Sinn die Passion langweilig finden müssen und ihr mit blos künstlerischem Rationalismus nie nahe kommen, sagt der Verfasser..

Und das gerade ist es, wogegen hier zu Ehren Bach's Einspruch erhoben werden soll. Jene Auffassungen unterschätzen das Christenthum, das nicht nur die Bach'sche, sondern die gesammte Kunst, unsere ganze Cultur durchdringt, nicht als ein in irgend einer dogmatischen oder philosophischen Formel Abgeschlossenes, sondern als ein Immerfortentwickeltes, Fortlebendes. Wir sind, um mit dem Verfasser zu sprechen, in das Christenthum hineingeboren, wie in die Atmosphäre, die uns umgiebt, so dass sich selbst der Widerstrebende dieser Macht nicht zu entziehen vermag. Es tritt darum aber an Niemand als ein fertig Gegebenes heran: es muss es Jeder auf seine Weise erleben und erfahren. Im Laufe der Geschichte hat es sich mit den nationalen Eigenthümlichkeiten der Völker, die es sich eroberte, später mit der antiken, classischen Bildung, als diese wieder aus dem Schutt der Zeiten aufgegraben wurde, auseinandersetzen müssen, jetzt muss es sich mit der modernen humanistischen, naturwissenschaftlichen und politischen Bildung vertragen lernen, die die neuere Zeit heraufgeführt hat. Zu allen Zeiten ist ihm die Philosophie eifersüchtig auf dem Fusse gefolgt, um ihm alle seine Errungenschaften streitig zu machen und diese für sich in Anspruch zu nehmen.

Daraus ist ein grossartiger geschichtlicher Process geworden, dessen Kern nicht in eine Formel, welcher Art auch, zu bannen ist. Das Christenthum hat sich nur dadurch lebendig erhalten, dass es von allen Elementen, mit denen es auf seinem historischen Wege zusammentraf, Etwas in sich aufnahm: es hat unsere Cultur beherrscht dadurch, dass es sich ihr zugleich zu fügen wusste.

Dieser Auffassung gegenüber ist uns jenes Christenthum des Verfassers ein werthloses Abstractum. Die Verneinung der Welt, auf die er immer wieder zurückkommt, ist so leer, wie jede andere Negation: die darauf folgende Wiedergeburt, Heiligung, sind blosse Phantasmagorien, die keine Realität haben, nicht einmal eine ideelle — denn schliesslich ist der »Eigenwille« doch nicht zu ertödten, er bleibt der nicht zu erstickende Kern des Einzelnen — alles jenseit der Sphäre des letzteren Liegende gehört nur der Vorstellungswelt an, deren Uebereinstimmung mit der wirklichen ewig fraglich bleiben soll. Das Resultat aller jener Kämpfe gegen den Eigenwillen ist der Erfahrung gegenüber im besten Falle eine Illusion, deren man bedarf, um das Leben erträglich zu finden.

Dem gegenüber ist daher, um eine Erscheinung, wie die Bach's, zu begreifen, doch wieder auf den historischen Boden zurückzugehen und dort mehr zu gewinnen, als dadurch, dass man ihn zum grossartigsten Verneiner des Eigenwillens stempelt.

Der Verfasser macht es sich in dieser Beziehung sehr leicht. Er kann die pietistische Färbung der Texte Bach's nicht ableugnen, giebt aber zu bedenken, »dass die Worte bei der musikalischen Belebung derselben vor dem in Tönen ausgesprochenen Geiste verschwinden und sich in tonkünstlerische Anschauung auflösen.« Er hebt hervor, dass im Pietismus allein trotz seiner Weichlichkeit und Süsslichkeit zu Bach's Zeit wirklich lebendiges, christliches Leben pulsirte — dennoch sei er für Bach nur die Pforte gewesen, durch welche er in jene ursprüngliche evangelische Weltanschauung eintrat.

Das mag sein, aber erfahrungsmässig lässt der Mensch seine Vergangenheit nicht wie eine Pforte, nicht wie ein Object, das er überschreitet, hinter sich, sondern er nimmt, was er innerlich wirklich durchlebt hat, mit sich fort in das weitere Leben. Und so kann es nach allem vorliegenden Material gar keinem Zweifel unterliegen, dass Bach der pietistischen Richtung seiner Zeit aufrichtig ergeben gewesen ist und dass es sich um diese in seinen Werken wesentlich und mehr, als um jene abstracte Auffassung des Christenthums, wirklich handelt.

Das Buch des Verfassers giebt selbst einen sehr charakteristischen, thatsächlichen Belag dafür. Bach hatte einen Organisten Schröter veranlasst, sich an dem Streit, der über ein missverstandenes Programm des Rectors Biedermann *»quid sit musice vivere«* entstand, ebenfalls durch eine Gegenschrift zu betheiligen. Er erhielt von Schröter eine Arbeit, die demnächst mit mannigfachen Aenderungen, namentlich unter einem anderen Titel als »Christliche Beurtheilung« jenes Programms erschien, zum grossen Aergerniss des Autors, der namentlich an dem »unglücklich gerathenen Rubrum« Anstoss nahm. Bach mag, einem kurz vor seinem Tode geschriebenen Briefe gemäss, bei

diesen Aenderungen nicht unmittelbar betheiligt gewesen sein — jenes Rubrum ist aber doch jedenfalls für die Umgebung, in der er lebte, der er dergleichen anvertraute, höchst charakteristisch. Während der Streit im Uebrigen mit der gelehrten Pedanterie der Zeit oder mit derben Witzen geführt wird, mischt die Leipziger fromme Gesellschaft das Christenthum wenigstens durch jenen Titel in den philologischen Streit. Es ist die Art des sein Christenthum selbstgefällig zur Schau tragenden, es in Alles mischenden, aufdringlichen Pietismus der Zeit.

Wir sagen nicht, dass Bach sich vollständig in diese Richtung verloren habe, es scheint aber klar, dass er immer und immer wieder von dieser Grundlage, auf welche ihn seine ganz frei gewählten Texte stellten, ausgegangen sei, um sich oft genug in viel höhere, reinere Regionen von solchem Boden aufzuschwingen. Häufig genug aber widerfuhr es ihm, wie allen grossen Männern, dass der Sinn seiner Zeit eine Macht über ihn, eine Schranke für ihn wurde, dass er nur unter historischen Gesichtspunkten für uns verständlich und geniessbar wird.

Die Physiognomie dieser Frömmigkeit war nun eine ganz andere, als die vom Verfasser angenommene urevangelische und urchristliche. Der Pietismus war ein fortschrittliches Element der erstarrten geist- und gemüthsleeren Orthodoxie der Zeit gegenüber. Er drängte über den Buchstaben hinaus, trat näher an die Wirklichkeit und das Leben heran, als diese, suchte und fand seinen Gott überall. Er machte das ewige Recht des Herzens geltend gegen einen sehr kurzsichtigen, in Formeln verkommenen Geist und bewegte sich darum in starken Contrasten, war jetzt erdrückt vom tiefsten Sündenbewusstsein, wusste aber durch die wunderbare Gewalt des Glaubens sich gleich darauf gewissermaassen in die nächste Nähe seines Erlösers und Heilands zu drängen und für allen Jammer des irdischen Daseins doch wieder schadlos zu halten. Christus nahm für diese Anschauung eine ähnliche Stellung ein, wie die Mutter Gottes in der katholischen Kunst, nur ging man noch einen Schritt weiter; man stand in den glücklichsten und erhabensten Momenten mit ihm gewissermaassen auf du und du, man führte Zwiegespräche der traulichsten Art mit dem menschgewordenen Heiland. Man warf alles Irdische hinter sich und nahte sich ihm als »Seele« und diese ist — trotz aller Protestationen des Verfassers gegen diesen unphilosophischen und abgethanen Begriff — die eigentliche Heldin der Bach'schen Cantaten. Sie ist freilich nur das alte eigenwillige Ich, das vollständig verneint werden sollte, das sich aber unter dieser Maske recht wohl zu seinem Rechte zu verhelfen versteht und dabei ein Genüge findet, um welches es die Mozart'schen Opernfiguren gelegentlich wohl beneiden könnten. Man sehe das Duett zwischen der Seele und Jesus in der herrlichen Cantate: »Ich hatte viel Bekümmerniss«, in welchem Bach mit seinem Dichter darin wetteifert, das Zusammenschmelzen der beiden bewegten Seelen — denn wir lassen Jesus billig aus dem Spiele — sehr eingehend auszumalen. Was hat damit jener finstere Geist der Verneinung zu thun, der mit scharfem Auge auch in diesen Regungen nur den alten hinterlistigen Eigenwillen leicht erkennen müsste? oder mit jener Schlussstrophe der Passion:

»Ruht, ihr ausgesognen Glieder!
Euer Grab und Leichenstein
Soll dem ängstlichen Gewissen
Ein bequemes Ruhekissen
Und der Seele Ruhstatt sein.
Höchst vergnügt schlummern da die Augen ein.«

in welcher sich die Seele von der Tragödie, die sie mit erlebte, eine überraschende Nutzanwendung zu machen weiss. Bach hat diese schaalen Verse mit unvergleichlicher Feinheit in Musik gesetzt, einen mysteriösen Schleier beweglichster und bewegendster Melodie darüber geworfen, aber auch er hat doch nur das Zurücksinken des Ich nach grossen schmerzlichen Bewegungen, die Rückkehr zu sich selbst, das Genügen jenes natürlichen Egoismus geschildert, der zuletzt doch immer wieder nur auf sich selbst zurückkommt.

Wir nehmen trotz der Vollendung der Form, trotz der Höhe, worauf Bach dergleichen zu stellen versteht, alle solche Stellen zunächst nur als Zeichen seiner Zeit. Im historischen Lichte, in Zusammenhang mit tausend anderen Erscheinungen gebracht, kann dergleichen noch jetzt anregen und bewegen, als Moment einer in sich geschlossenen Weltanschauung kann es interessiren und fesseln, während es für sich einer vorgeschrittenen Bildung verletzend und abstossend erscheinen müsste.

Wir stellen nach alledem gar nicht in Abrede, dass, wenn es darauf ankäme, die Frage in scharfe, abstracte Gegensätze zuzuspitzen, der Verfasser ganz Recht hat, dass also, um eine Heine'sche Wendung aufzunehmen, Bach sehr wohl als Typus eines Nazareners, Mozart als Typus eines Hellenen in der musikalischen Kunst hingestellt werden kann. Wir legen einer solchen schroffen Formulirung aber doch nur geringen Werth bei. Wer an derartige Schemata glaubt, mag jene grossen Männer, wohl etiquettirt, darin untergebracht halten und mit dem Verfasser alles Uebrige bei Seite stellen, also Händel z. B. nur als ein im alten Testamente stecken gebliebenes, immerhin grossartiges, Beethoven als ein im Subjectivismus schliesslich verkommendes Talent gelten lassen, weil sie sich in jene einmal angenommenen Rubriken nicht unterbringen lassen — man hat damit nur allen vier Meistern gleichmässig Unrecht gethan. Die Grösse des Genies zeigt sich gerade auch darin, dass es nie auf einen einfachen Gesichtspunkt, wie berechtigt derselbe auch sein mag, vollständig und wesentlich zurückzuführen ist, dass es derartiger Versuche spottet. Seine Richtung ist immer eine universelle, es schafft Welten, wie der Verfasser sagt, es nimmt alle Gegensätze in sich auf, die die Menschheit bewegen — es wirthschaftet damit immerhin nach einer Weltanschauung, diese ist aber nie eine fertig in sich abgeschlossene, sondern eine durch den historischen Boden, auf welchen das Genie tritt, mannigfach beeinflusste, zugleich durch Naturanlagen bedingte. Das Ankämpfen gegen die hiermit gegebenen Schranken, die wechselnden Erfolge dieses Kampfes, ertheilen der historischen Erscheinung erst bestimmte Physiognomie, lassen eine Entwicklung in ihr erkennen, die nicht blos durch ihre principielle Richtung unser Interesse in Anspruch nimmt. Das treffendste Schlagwort über die letztere kann auch nicht annähernd den Reichthum der geschichtlichen Erscheinung erschöpfen.

Selbst in der blossen Skizze einer solchen dürfen historische Züge der angedeuteten Art nicht fehlen — diesen Mangel halten wir für den Grundfehler der hier fraglichen Darstellung, wie auch fast aller früher erschienenen Biographien Bach's, welche sämmtlich unter dem überwältigenden Eindrucke seiner mächtigen Persönlichkeit nur seine Herrlichkeiten preisen, sein Bild Gold in Gold als Typus fast übermenschlicher Vollkommenheit malen und die Schranken, welche auch ihm gesetzt waren, fast geflissentlich ignoriren.

Volle Lösung kann diese Aufgabe nur in einer noch immer zu erwartenden umfassenden Biographie finden, für welche die werthvollsten Materialien jetzt erst in der Ausgabe seiner Werke gesammelt werden, für welche aber auch noch viele anderweite Quellen durch Specialstudien

über die gesammte Kunst und Cultur Mitteldeutschlands während seiner Lebenszeit zu eröffnen sind. Letztere würden sich äusserst fruchtbringend erweisen, auch wenn sie über Bach's Privatleben im Einzelnen weitere Aufklärung nicht gewähren sollten. Bis dahin wird jedes sichere Absprechen über den grossen Mann, jede mit der Prätention eines abschliessenden Urtheils auftretende Darstellung vor dem Vorwurfe der Voreiligkeit nicht zu schützen sein.

Hier seien, nur um jener Auffassung des Verfassers gegenüber die eigene abweichende Ansicht einigermaassen zu illustriren, einige naheliegende Gesichtspunkte hervorgehoben.

(Fortsetzung folgt.)

Die neue Beethoven-Ausgabe
und ihre musikalischen Ergebnisse.

[Ludwig van Beethoven's Werke. Vollständige kritisch durchgesehene, überall berechtigte Ausgabe. Mit Genehmigung aller Originalverleger. In Partitur und Stimmen. 24 Serien. Leipzig, Breitkopf und Härtel. Preis 3 Ngr. für den Bogen.]

II.
Die zwei letzten Symphonien und die beiden Messen.

S. B. Im vorigen Jahrgang Nr. 19 und 20 hatten wir unsern Lesern specielle Mittheilungen über die Ergebnisse der in Folge genauer Revision verbesserten Partiturausgabe gemacht, und zwar waren es die Symphonien Nr. 1—7, welche damals vorlagen. Seitdem ist die Ausgabe fast vollendet, und es scheint an der Zeit wieder einige interessante Fälle zusammenzustellen.

Vorher wollen wir aber noch auf den inzwischen in den »Grenzboten« erschienenen und von uns seiner Zeit gemeldeten grösseren Aufsatz von Otto Jahn zurückkommen und wenigstens in einem kurzen Auszug den Inhalt desselben mittheilen, da uns Vieles darin auch heute noch bemerkens- und in einer Musikzeitung anführenswerth erscheint.

Der Verfasser dieses Artikels (»Beethoven und die Ausgaben seiner Werke«) geht von der Schilderung des allgemeinen Zustandes im Publikum aus, welches die Musik noch immer mehr als Unterhaltungssache denn als Gegenstand der Belehrung und wissenschaftlichen Anschauung betrachtet. Darunter leidet der Musikhandel, der sich denn mehr auf das tägliche Bedürfniss mit seinen Launen angewiesen sieht. »Nach dem Gesagten ist es leicht begreiflich, dass Ausgaben sämmtlicher Werke bei Componisten ungleich grösseren Bedenken begegnen als bei Schriftstellern«. Erst die Bach- und Händel-Gesellschaften brachen in Deutschland nach dieser Richtung Bahn, blieben jedoch als auf die Mitglieder beschränkte Unternehmungen vorläufig ohne directen Einfluss auf das grössere Publicum. Nur Beethoven's Werke zeigten sich für eine Unternehmung wie die Breitkopf und Härtel'sche günstig. Jahn hält es weder bei Haydn noch bei Mozart für möglich, eine Gesammtausgabe herzustellen, die sich wie die der Beethoven'schen Werke als Verlagsunternehmen ankündigt »ohne jede ausserordentliche Unterstützung und Begünstigung«. Aber »eine Thatsache wird dadurch festgestellt, dass gegenwärtig Beethoven weit vor allen übrigen Componisten die Theilnahme des gesammten musikalischen Publicums in Anspruch nimmt und deshalb auch den musikalischen Markt beherrscht. . . . Es wird versichert, dass, wenn man der Gesammtheit der Beethoven'schen Compositionen, welche in einem Jahre durch den Musikhandel vertrieben werden, alle übrigen Musikalien, welche im selben Jahr verkauft werden, zusammengefasst gegenüberstellen wollte, die Waage vielleicht schwanken, der einzige Beethoven aber allen übrigen jedenfalls das Gegengewicht halten würde.«

Jahn verbreitet sich hierauf über die schon von Beethoven selbst gehegte Absicht eine Gesammtausgabe seiner Werke zu veranstalten, kommt aber nach Abwägung aller Vor- und Nachtheile, welche ein derartiges Unternehmen damals im Gefolge gehabt haben würde, zu dem Schluss, dass das Nichtzustandekommen derselben nicht so sehr zu beklagen sei, als man zuerst vielleicht glauben möchte. Namentlich giebt er sich der Befürchtung hin, Beethoven's immer schärfer gewordene Selbstkritik würde arg im eigenen Fleisch gewüthet und Manches nicht zum Vortheil der Sache beseitigt haben.

Der Verfasser kommt nun auf das Breitkopf und Härtel'sche Unternehmen selbst zu sprechen, setzt die Schwierigkeiten und das Risiko auseinander, die ihm entgegenstanden, und geht auf die Frage der »Vollständigkeit« der Ausgabe über. Diese Frage ist nämlich auch jetzt noch nicht ganz gelöst. »Was den als bereits gedruckt ermittelten Compositionen noch beigegeben werden soll, bleibt genaueren Ermittelungen und Verhandlungen anheimgestellt.« »Das lässt sich aber mit voller Bestimmtheit aussprechen, dass sämmtliche ungedruckte Compositionen Beethoven's im Verhältniss zu den schon bekannten eine geringe Anzahl ausmachen, und dass unter diesen wiederum nur wenige von solcher Bedeutung sind, dass durch ihre Veröffentlichung dem abgeschlossenen Bilde des grossen Meisters wesentlich neue und eigenthümliche Züge hinzugefügt werden.« Jahn führt als ungedruckte Werke hier an: 1) Ungarn's erster Wohlthäter« (»König Stephan«), von welchem Werke blos die Ouvertüre bekannt geworden ist; 2) ein grosser Chor mit Ballet (zu den »Ruinen von Athen«); 3) ein Chor »Ihr weisen Gründer«, für ein patriotisches Schauspiel, im Herbst 1814 componirt; 4) ein Entreact für Orchester, marschartig; 5) eine Anzahl von Tänzen und Märschen; 6) drei Stücke zu einem patriotischen Drama Leonore Prohaska (ein Kriegerchor, eine Romanze und ein Melodrama); 7) verschiedene Gelegenheitscompositionen, Gesangstücke u. s. w.

Dann spricht Jahn über die Jugendarbeiten und über die verschiedenen Ansichten, was davon wohl in die Gesammtausgabe aufzunehmen sei: ferner über die Arrangements und Umarbeitungen, sofern dieselben von Beethoven selbst oder von Anderen vorgenommen wurden. Ueber diesen Punkt sind noch nicht alle Zweifel gehoben.

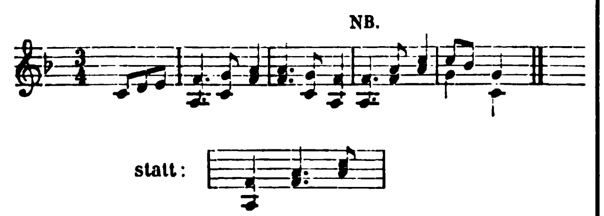
Mit Recht nennt Jahn es ein wesentliches Verdienst der neuen Ausgabe, dass sämmtliche Werke in Partitur gedruckt, also dem Studium gleichmässig geöffnet werden. Als den wichtigsten Fortschritt aber bezeichnet er die Aechtheit der Ausgabe in Folge der kritischen Revision und er führt das Material in Gruppen zusammengestellt auf, welches zu diesem Zwecke aufzutreiben war. Hauptsächlich sind hier das Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde und die Autographen im Besitz von A. Artaria in Wien als diejenigen Sammlungen zu nennen, deren Benutzung für die Ausgabe am wichtigsten gewesen sind; Jahn macht hier besonders auf die Verdienste G. Nottebohm's aufmerksam, dessen unermüdlicher Eifer das Beste gethan.

Hierauf theilt der Verfasser mit, welche musikalische Persönlichkeiten als kritische Herausgeber gewählt worden waren; er hofft von den Kenntnissen und dem Inter—

esse derselben das beste Resultat.*) Jahn setzt dann das Wesen musikalisch-philologischer Kritik auseinander: »Ihre Aufgabe ist es, das Werk eines Musikers, welches durch mechanische Vervielfältigung, Abschrift oder Druck, verbreitet, fortgepflanzt, und nothwendig durch die wiederholte Vervielfältigung, zufällig oder absichtlich, mehr oder weniger entstellt worden ist, in der Gestalt wiederherzustellen, wie es der Urheber abgefasst hat« (wozu noch zu bemerken gewesen wäre, wie Manches schon durch mangelhafte Correctur gleich beim ersten Abdruck nicht genau der Intention des Componisten gemäss ans Licht kam). Diese Partie des Aufsatzes scheint uns besonders lesenswerth, denn wenn auch dem Musiker manches hier Angeführte völlig selbstverständlich erscheinen mag, so weiss doch nur der, welcher je selbst Hand an solche Arbeiten gelegt hat, wie viel unerwartete Schwierigkeiten ihm auf seinem Wege zu begegnen pflegen; für das Publicum aber muss der Werth einer solchen neuen Ausgabe sich erhöhen, wenn es einen Begriff bekommt von der Arbeit und den mannigfachen Zweifeln, die bei solcher Revision nothwendig entstehen und beziehungsweise zu lösen sind.

Der Aufsatz schliesst mit der Anführung jener Werke, die zur Zeit fertig und erschienen waren und mit einigen anerkennenden Worten über Ausstattung u. dergl. — Wir können nicht unterlassen ihn nochmals jenen unserer Leser zu empfehlen, welche für die ganze Angelegenheit Sinn und Interesse haben.
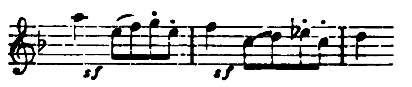
Kommen wir nun endlich zu unserer speciellen Aufgabe, in Einzelnes eingehend auseinanderzusetzen, worin sich die oben bemerkten Werke in der neuen Ausgabe von der alten vortheilhaft unterscheiden, so wollen wir in Betreff der beiden Symphonien erwähnen, dass hier im Allgemeinen zwar wenig Neues zu Tage gekommen ist, dass aber die Partitur jetzt von einer Unzahl von Lesarten gereinigt ist, die in den gedruckten Stimmen anders lauteten und daher Zweifel veranlassten. In der F dur-Symphonie sind derlei Abweichungen der Partitur von den Stimmen ziemlich häufig und da die Stimmen zumeist correct, die Partitur aber uncorrect war, so muss man schliessen, dass Beethoven jene selbst corrigirt habe, zur Correctur der Partitur aber nicht gekommen sei; es bleibt zu vermuthen, dass dieselbe erst nach seinem Tode gestochen worden ist. Wie könnte ihm sonst entgangen sein, dass z. B. die Melodie der beiden Hörner im Trio der Menuet durch einen rhythmischen Fehler entstellt war! Die alte Partitur brachte nämlich im dritten Takt fälschlich die vorhergegangene Eintheilung wieder:



Von falschen Bogen, unrichtig gestellten *sforzato's* und dergl. wimmelt es in der alten Partitur förmlich. So ist z. B. im ersten Satz das Hauptmotiv, welches hauptsächlich zur Durchführung benutzt ist, sowohl in Bezug auf Strichart als auf Betonung von Beethoven sehr verschiedenartig aber durchaus sinngemäss bezeichnet. So oft sich dasselbe in Gruppen von zwei zu zwei Takten wiederholt, z. B.



herrscht im ersten Takt die Ligatur über die drei ersten Noten vor und das *sforzato* fällt auf die erste Note des ersten Takts von je zweien. Sobald dagegen das Motiv in engerer Weise in jedem einzelnen Takt weitergeführt wird, z. B.



verschwindet sowohl die Ligatur des ersten Viertels mit den folgenden zwei Achtelnoten als auch das *sf.* auf dem ersten Viertel, — das letztere rückt auf das zweite Viertel des Takts. Die alte Partitur war hierin nicht consequent.

Von einer nicht geringen Anzahl anderweitiger Fehler, die in der neuen Partitur beseitigt sind, wollen wir hier nur einen kleinen Auszug geben. Die Ligatur im D dur-Seitensatze des ersten Satzes Takt 6 und 7 (Violinen I und II) ist falsch, es muss eine Achtelpause stehen. Ebenso ist die Ligatur der Blasinstrumente im zweiten Theil desselben Satzes nach den Takten 34—37 zum 38sten hinüber falsch. Es muss Alles frisch einsetzen. Falsch ist ferner die Ungleichheit der Bogen im ersten und zweiten Takt der Menuet. Der Bass im zweiten Theil desselben Stücks Takt 8 blieb fälschlich auf *c* stehen statt nach *f* überzugehen. Ein Einsatz der Hörner und Trompeten im 9. Takt vor dem Schluss war *p* bezeichnet statt *ff*. Seite 90 der alten Partitur gingen durch 4 Takte die Celli fälschlich mit dem Bass statt mit der Viola, und die Fagotte hatten an derselben Stelle Pausen, statt durch 2 Takte mit dem Bass zu gehen.

Genug von Beispielen aus der achten Symphonie um zu zeigen, dass die Herstellung einer correcten Partitur dem betreffenden Herrn Revisor keine kleine Mühe gemacht hat, und dass man jetzt ganz anders beruhigte Blicke in dieselbe thun kann, nicht besorgt, ob das, was man liest, auch authentisch sei.

(Schluss folgt.)

Ueber den Missbrauch einzelner Orchester-Instrumente.

(Schluss.)

Ein ebenfalls vielfach gemissbrauchtes Instrument ist das

Fagott.

In seinem Charakter vielfach dem der Oboe ähnlich, entbehrt es im Staccato, Triller und der Passage noch mehr des Adels an Ton als jene, ja es erhält im Staccato einen so bedenklich burlesken, einen so unwiderstehlich komischen Charakter, dass, so unersetzlich es in dieser Behandlung auf dem humoristischen Gebiete ist, so unpassend in derselben Weise gebraucht auf dem tragischen. Meyerbeer hat in der Gräberscene des Robert in genialer Weise die leichenartige Tonfarbe der schlaffen Mittellage der Fagotts herausgefühlt. Nur hat er derselben unglücklicherweise einen punktirten Staccato-Rhythmus gegeben, der regelmässig die Lachlust des Publicums

*) Die grossen Instrumental- und Vocalcompositionen hat Capellmeister Dr. Rietz, die Redaction der Kammermusik Concertmeister David, der Clavierwerke Capellmeister Reinecke übernommen, in die Lieder haben sich Musikdirector Richter, S. Bagge und Fr. Espagne getheilt.

reizt und daher gerade den entgegengesetzten Eindruck macht, ein Fehlgriff, der Berlioz unbegreiflicher Weise entgangen ist. Meyerbeer hätte seine Absicht wohl am richtigsten erreicht, wenn er die Fagotte *legato* dieselben Tonfolgen blasen liess und den Bratschen (oder dem *pizzicato* des Streichquartetts) den Rhythmus *staccato* gab, am besten beiläufig gesagt aber auch den Rhythmus modificirte. Man vermeide daher überhaupt bei dem Fagott prägnante, besonders punktirte Rhythmen und rasche Tonwiederholungen, wenn sein Ton durch andere Bläser nicht hinreichend bedeckt wird, und gebrauche es in tragischen Scenen möglichst *legato*, wo es bei richtiger Benutzung seiner Register eines elegisch wehmüthigen Gesangs vortrefflich fähig ist.

Ferner sollten seine tiefen Töne im *piano* ebenso vorsichtig vermieden werden, wie die der Oboen und Clarinetten. Man mag noch so viele *piano's* vorschreiben, jene werden sich stets etwas zu quarrend breitmachen, während dieselben, besonders das tiefste *b*, im *forte* von schöner Wirkung sind. Beiläufig gesagt wissen einige Componisten gar nicht, dass den Fagotts fast überall noch das tiefe *cis (des)* und *h* fehlen. Die Bläser blasen dieselben dann eine Octave höher und können dadurch vielfach Unheil anrichten. Plötzliches Springen von sehr hohen zu sehr tiefen Tönen ist ferner überhaupt auf keinem Blasinstrumente statthaft, während es sich auf Streichinstrumenten sehr gut macht.

In Folge der eigenthümlichen Tonschwingungen der Fagottröhre muss man es vermeiden, zwei Fagotte um eine Quinte oder auch eine Quarte auseinanderzulegen. Diese Intervalle klingen, wenn der Fagottklang nicht hinreichend durch andere Bläser bedeckt wird, förmlich falsch und unrein. Ein warnendes Beispiel ist der dritte Accord der Sommernachtstraum-Ouvertüre, der nur dann einigermaassen leidlich klingt, wenn eines der beiden Fagotte viel schwächer bläst als alle anderen Instrumente. Man stelle die Fagotte stets möglichst in Terzen, Sexten und Octaven zusammen, in Secunden nur dann, wenn einer von beiden Intervalltönen schon aus einer vorhergehenden Bindung herüber klingt.

Indem ich auch hier, wie in allem Folgenden, eingehender auf Berlioz verweise, gestatte ich mir nur, zu seinen Beispielen sinniger Anwendung des Fagotts hinzuzufügen: die langen Klagetöne oder Aufwallungen desselben in den zwei ersten Arien des Agamemnon in Iphigenie in Aulis, ferner die Staccatostelle in der Ouvertüre zur weissen Dame und den ergötzlichen Dorf-Bass im Scherzo der Pastoral-Symphonie (Takt 95 etc.).

Auch die Clarinette, obgleich in geschickten Händen noch am Meisten des verschiedenartigsten Ausdrucks fähig, findet man, was das Tractiren von Melodien des verschiedenartigsten Charakters und das, mitunter geradezu ärgerlich störende Mitlaufen mit der Singstimme betrifft, stark gemissbraucht. Für schmerzliche, klagende Stellen ist ihr überwiegend sinnlicher Vollklang nur ausnahmsweise unter speciell zu studirenden Modificationen zulässig; fast immer werden tragische Affecte viel richtiger durch Oboe, Englisch Horn, Fagott, Viola etc. je nach der Nüance des Ausdrucks wiedergegeben.

Die Flöte aber hat man sich gewöhnt, fast überall in der höheren Octave, oft bis zu förmlicher Gemeinheit, mit dem Gesange oder den Violinen mitlaufen zu lassen, während auffallend wenige Componisten Gefühl und Ahnung von der merkwürdigen Wirkung ihrer tiefen Töne haben.

Bei den Blechinstrumenten ist ein längst wohlbekannter, arger Schlendrian durch die Ventile eingerissen, dem sich auch die besseren Componisten jetzt in Folge der Beobachtung hingeben, dass fast nirgends mehr Instrumente ohne Ventile anzutreffen sind. Wer nur für den augenblicklichen Tagesbedarf fabricirt, mag deshalb Entschuldigung verdienen. Wer aber irgend an die Zukunft denkt, ist keineswegs berechtigt, sich der muthlosen Resignation zu überlassen, es werde nicht über kurz oder lang bei kräftigerem Wiedererwachen des Gefühls für den edlen, durch das Leder der Ventile verkümmerten Blechklang eine bedeutende Purification durchgesetzt werden. In manchen Fällen ist die Tonfarbe der Ventil-Instrumente sehr brauchbar, im Allgemeinen aber ist, wie gesagt, ein augenblicklicher Schlendrian kein Grund, dem grossartig-schönen Ton einer reinen Blechröhre für immer zu entsagen. Geradezu roh aber ist es, vier Ventilhörner in derselben Stimmung fortwährend Harmonie blasen zu lassen, wo man mit Naturhörnern durch Kreuzung der Stimmungen dieselbe Wirkung viel schöner erhält, gar nicht zu gedenken der durch die Ventile gänzlich verbannten eigenthümlichen Wirkung der gestopften Töne.

Eine andere Rohheit ferner ist das celloartige Mitgehenlassen der Bassposaune mit den Contrabässen. Beiden Instrumenten werden überhaupt Passagen gegeben, die fast Niemand herauszubringen vermag. Ein so mächtiges Instrument, wie die Posaune, sollte man nur heranziehen, wenn man zu einer grösseren Anzahl von Blaseinstrumenten einen recht markigen Bass intendirt.

Ein sehr lästiges Instrument ist die Tuba geworden. Einerseits erinnert ihr Ton zu sehr an Stiergebrüll, andererseits sind Passagen auf derselben von unwiderstehlich burlesker Wirkung, daher nur in komischen Situationen glücklich. In schauerlichen Momenten kann sie Bedeutendes wirken, das hat z. B. Meyerbeer genial herausgefühlt, indem er in der »Hass«-Scene der Gluck'schen Armide der Tuba einzelne Töne gab, nur kehren dieselben so oft wieder, dass die Wirkung in gewöhnlichen Feuerlärm umschlägt. Besonders wird die Tuba als Bass zum Posaunensatz gemissbraucht, selten rechtfertigt dies die Situation. Der Posaunenton ist so abgesondert erhaben, dass man ihn hierdurch nicht verunreinigen sollte. Die Posaunen werden stets am bedeutendsten als Dreiklang wirken, auch das Hinzufügen einer vierten Posaune ist deshalb unstatthaft, weil sie den Accord auf Unkosten der grossartigen Einfachheit verdickt. Ausnahmsweise können sogar zwei Posaunen noch richtiger wirken, z. B. im Gewitter der Pastoralsymphonie, wo nicht majestätische Würde, sondern durchdringende Erschütterung zu schildern war.

Was den Missbrauch der Streichinstrumente betrifft, so besteht derselbe überwiegend in zu hoher Lage der ersten Violinen, während die tiefen Saiten selten genial benutzt werden. — Am stiefmütterlichsten wird die Viola als Füllinstrument verbraucht; von den Eigenthümlichkeiten ihres elegischen Tones haben wenige Componisten eine Ahnung. — Bei sanften, durchsichtigen Stellen lässt man die Contrabässe viel zu viel mitspielen, wo die Celli, ja oft die Bratschen zum Bass hinreichend sind. Hier sollte man die Bässe wenigstens auf *pizzicato* beschränken. — Bei Bezeichnung der Tonwiederholungen und des Tremolos findet man oft Achtel angegeben, wo Sechszehntheile hingehören u. s. f., so dass die Bewegung nicht in hinreichend schnellen Fluss kommt, sondern einen erbärmlich hölzernen Eindruck macht. In Betracht der Schlaffheit vieler Spieler kann man hier in der Bezeichnung lieber zu viel als zu wenig thun.

Mögen diese wenigen Andeutungen das ihrige zur Weckung feineren Gefühls und zu eingehendem Studium der in so hohem Grade mannigfaltigen und unser lebhaftes Interesse weckenden Klangfarben der verschiedenen Instrumente beitragen!

Nachrichten.

An Stelle des verstorbenen Hoforganisten Dr. Joh. Schneider in Dresden ist Herr Theodor Berthold gewählt worden. Aus Petersburg geht uns folgende Mittheilung über denselben zu: »Berthold ist in Dresden geboren. Hier studirte er die Composition mit ihrem

Disciplinen unter Otto's und Reissiger's Anleitung; im Orgelspiel war er des berühmten Joh. Schneider's eifrigster Schüler. In Folge seiner wohlerworbenen Kenntnisse erhielt Herr Berthold einen Ruf nach Russland, zuerst nach Charkoff an das dortige kaiserl. Erziehungsinstitut, später nach Petersburg als Oberlehrer an dem k. patriotischen Dameninstitut und als Organist und Musikdirector an der St. Annenkirche, welche Stellen er auch seit länger als 10 Jahren bekleidet. Nebstdem ist Herr Berthold seit 2 Jahren als Professor der Compositionslehre an der kaiserl. russ. Sängercapelle beschäftigt. Wenn gleich die Wirksamkeit Hrn. Berthold's als Lehrer durch mehrere öffentliche Examen in ein glänzendes Licht gestellt und dieselben von Auszeichnungen vielfacher Art, worunter auch Geschenke des allerhöchsten Hofes, begleitet wurden, so ist es doch eigentlich die Kirchenmusik, in der dieser Künstler während seines vieljährigen Aufenthaltes in Petersburg die meiste Thätigkeit entwickelte, sein Talent am glücklichsten entfaltete und seinen Abgang sicherlich fühlen lassen wird. Er war es, der da zuerst einen protestantischen Kirchenverein schuf und einen Chor heranbildete, mit dem es ihm später gelang, Kirchenwerke, wie unter andern den Elias, Paulus, mit dem grössten Erfolge öffentlich vorzuführen; und wenn in neuester Zeit in Petersburg eine früher nie gekannte Theilnahme und Pflege vorhandener Gesangkräfte in kleineren und grösseren Aufführungen sich kund giebt, so gebührt Hrn. Berthold nicht nur das Verdienst der Initiative, sondern auch des lebendigen Beispiels. Und auch als Componist und Arrangeur mehrerer Kirchenwerke hat Hr. Berthold sich einen Ruf in Petersburg erworben. Dahin zählen wir vorzüglich sein Oratorium »Petrus«, das wir als die Frucht innigsten Studiums Bach'scher Werke bezeichnen und das bei jetzt zu hoffender Aufführung in Dresden und Leipzig sicherlich bei der dortigen gewiegten Kritik ungewöhnliche Anerkennung finden wird. Als Organist, bemerken wir noch, wurde Hrn. Berthold in einem Wettstreite von 14 Bewerbern auf der grossen Petri-Orgel das Primat von der musikalischen Jury einstimmig zuerkannt.«

Herr Dr. Ambros, Verfasser einer Geschichte der Musik, deren zweiter Band kürzlich erschienen ist, unternimmt eine Reise nach Rom, um daselbst weitere Materialien für sein Werk zu sammeln.

In einer Prüfungsproduction des Instituts von Proksch in Prag soll eine Canon-Ouvertüre von einem Mailänder Componisten Cäsar Pugni besonderes Interesse erregt haben. Das Stück ist für zwei Orchester componirt, von denen das zweite Alles genau um einen Takt später spielt. Die Sache soll überdies sehr hübsch klingen.

Eine neue Oper von dem französischen Componisten Gouvy »Der Cid« soll am Dresdner Hoftheater zur Aufführung angenommen sein.

Der Tenorist Herr Gunz hat sich im Berliner Victoriatheater mit bedeutendem Erfolg hören lassen.

Max Bruch's »Loreley« ist am Stadttheater zu Köln, seiner Vaterstadt, gegeben und sehr günstig aufgenommen worden.

Der bisherige Organist an der Kreuzkirche in Dresden, Herr Merkel, ist als Hoforganist an die katholische Kirche berufen worden.

Mozart's »Idomeneus« ist am Dresdner Hoftheater neuerdings und mit erfreulichem Erfolg gegeben worden. Dresden und München scheinen die einzigen Städte zu sein, wo man dieses Meisterwerk noch aufführt.

Ein Oratorium »Ocean« von V. Elbel aus Paris ist am 20. Aug. in Homburg zur Aufführung gekommen.

Bei Spina in Wien sollen demnächst bisher ungedruckte »Deutsche Tänze« von Franz Schubert erscheinen.

Herr Hans von Bülow hat seine Stellung am Stern'schen Conservatorium in Berlin aufgegeben und soll nach München zu übersiedeln gedenken. Als sein Nachfolger wird R. Willmers genannt.

Leipzig. Seit der Wiedereröffnung unseres Stadttheaters am 1. Sept. sind die Zwischenact-Musiken beseitigt, eine Maassregel, die wir im Interesse der Musik und der Musiker nur willkommen heissen können, da letztere nun für eigentlich musikalische Zwecke disponibel werden. — Das Personal der Oper besteht ausser Herrn Capellmeister G. Schmidt und dem Chordirector Herrn Friedrich aus folgenden Künstlern: die Damen Palm-Spatzer, Pelli-Sicora, Kropp, Thelen, Karg, Chüden, Harken, Günther-Bachmann; die Herren Grimminger, Henrion, Konewka, Winterberg, Lück (Tenore), Thelen (Bariton), Hertzsch, Birkinger, Gitt, Hirsch (Bässe). Die Genannten sind jedoch vorläufig nur auf Probe engagirt. Als erste Oper war »Fidelio« projectirt, jetzt ist aber »die Jüdin« von Halevy für Donnerstag den 8. Sept. angesetzt.

Wir werden um Aufnahme folgender Mittheilung ersucht:

Unterzeichneter, mit einer monographischen Arbeit über die Compositionen zu Goethe's, Schiller's und Shakespeare's dramatischen Werken — seien es nun Ouvertüren und Schauspielmusiken, Solo- und Chorgesänge, oder vollständige Opern (nach Originalen obiger Dichter bearbeitet) und Singspiele — beschäftigt, ersucht hiemit ergebenst jetzt lebende Componisten und Verleger derartiger Tonstücke ihm gefällige Mittheilungen bezüglich solcher Werke zukommen zu lassen. Wenn sich auch die schöpferische Thätigkeit früherer Tonsetzer, deren Wirken abgeschlossen ist, verfolgen lässt, so ist dies doch kaum bei denen unserer Tage schon deswegen nicht möglich, da sehr viele derartige Werke noch Manuscripte sind; und doch ist die neueste Zeit hinsichtlich des in Rede stehenden Gegenstandes besonders reich. Der Titelangabe bitte ich kurze Notizen über erste Aufführungen (Theater oder Concert) beizufügen und Nachrichten entweder direct unter meiner Adresse oder auf Buchhändlerweg durch die hiesige Schlosser'sche Buchhandlung an mich gelangen zu lassen.

Augsburg, am 28. August 1864.

H. M. Schletterer,
Capellmeister an den protestantischen Kirchen.

Berichtigungen.

In der Recension über Volkslieder in Nr. 32 d. Bl. muss es Seite 548 Zeile 4 heissen: waltet statt veraltet.

ANZEIGER.

Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Allgemeine

Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Selmar Bagge.

Leipzig, 14. September 1864. **Nr. 37.** Neue Folge. II. Jahrgang.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.
Preis: Jährlich 5 Thlr. 10 Ngr. Vierteljährliche Pränumeration 1 Thlr. 10 Ngr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr.
Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Inhalt:

Ueber Ernst Otto Lindner's „Zur Tonkunst. Abhandlungen."

(Berlin, J. Guttentag 1864.)

(Fortsetzung.)

Schon oben wurde eine kirchliche Färbung der Religiosität Bach's betont. Er war ein treuer Diener seiner Kirche und hat für sie und ihren Cultus den bei Weitem grössten Theil seiner Vocalwerke geschrieben. Wahrheit, Ueberzeugungstreue, Aufrichtigkeit, ungeschminktes Gebahren bilden den Grundzug des Bach'schen Wesens und sicher auch des Verhältnisses seiner Production zu der Kirche, für welche diese bestimmt war. Er schloss sich dieser Gemeinschaft ohne allen Zwang an, nur dem Drange seines Herzens folgend, nicht wie ein Schiffbrüchiger, der sich aus den Stürmen des Lebens oder aus der Qual der Zweifel auf den einzigen festen Punkt rettet, der in seinem Horizonte liegt, sondern wie einer, der, mit dem ersten Schritte auf diesen ihm von seiner Zeit gebotenen Boden, sich darauf heimisch fühlt. Die kirchlichen Anschauungen werden ihm die Lebensluft, in der er athmet, er ist unermüdlich, ihnen immer wieder neuen Ausdruck zu geben, sie für sich zu vertiefen, ohne sie je in Frage zu stellen. Das Thema der Sündhaftigkeit, der Erlösung, der Heiligung wird ihm unerschöpflich. Jene freiere kirchliche Richtung macht gerade Miene, das gesammte innere und äussere Leben der Gemeinde in ihren Bereich zu ziehen, neben die Forderung des christlichen Glaubens die des christlichen Lebens zu stellen, und er schliesst sich ihr an, auch darin, dass er in diesem erweiterten, innerlich belebten Streben volles Genüge findet und allen abweichenden Richtungen der Zeit gegenüber eine exclusive Haltung annimmt. Wie dieser Glaube den ihm Ergebenen zu besonderem, persönlichem Rechte zu verhelfen wusste, in wie intime Beziehungen er sie zum Erlöser stellte, ist schon oben angedeutet worden.

Den religiösen Stoff behandelt Bach nun von den verschiedensten Seiten. Das Dogma, als ein kirchlich gegebenes, geoffenbartes, beleuchtet er auf seine Weise in der H moll-Messe, deren eigentlichen Kern das Credo bildet. Die Mysterien des Glaubens spiegelt er in einer Folge tiefsinniger Sätze ab. Der Geist des Beharrens bei der gegebenen Wahrheit, mannhafte, streitbare Treue, volle Gewissheit und Sicherheit den grössten Geheimnissen der Religion gegenüber, halten die mannigfach contrastirenden Theile zusammen: eine gewisse Strenge, Härte macht sich geltend, die Kirche tritt als objective Macht dem Einzelnen gegenüber, der sich dieser Majestät, ihrer ganzen Ueberlegenheit zu fügen hat. Bach fühlt sich ganz erfüllt von diesen ewigen Wahrheiten, die ihm nicht Nothbehelfe einer moralisirenden Weltanschauung, sondern von eigenem, unschätzbaren Werthe sind, für ihn volle Realität haben. Das uralte Bekenntniss der Christenheit ist auch das seinige: wie jedem Gläubigen, ist es ihm der Inbegriff aller Wahrheit, zu der, über die historischen Gegensätze der Confessionen hinweg, er selig aufschaut. Seine Musik ist nur der Reflex jener Glaubenszuversicht, die sich einer grossen Gemeinschaft, der Kirche, eng verbunden weiss. Er will nur der Herold der letzteren sein.

Den schärfsten Contrast hierzu bilden die Passionen, in denen sich die Gemeinde die Leidensgeschichte in episch-dramatischen Formen nahe zu rücken suchte. Die alte Tradition liess es in der heiligen Woche zu, dass sich die Gläubigen gewissermaassen um das Kreuz Christi sammelten und die ganze Bedeutung seines Opfertodes durch Wiederbelebung des ganzen ergreifenden Hergangs nach den Evangelien vergegenwärtigten. Bach nimmt auch diese Form als eine gegebene hin und stellt mit der Naivetät der alten Maler, die das Costüm und die ganze Art ihrer Zeit unbefangen auf ihre Darstellungen aus der heiligen Geschichte übertrugen, unmittelbar neben die handelnden Personen einen Chor gläubiger Seelen, der überall seine erbaulichen Betrachtungen und Klagen einmischt. Mit künstlerischem Instincte weiss er für den epischen und lyrischen Theil wesentlich verschiedene Formen zu finden, in das Ganze hinein stellt er in köstlicher Isolirung die erhabene Figur Jesu, der aus der ganzen Kunstgeschichte kaum Etwas an die Seite zu setzen ist, mit fast grausamer Objectivität führt er daneben die Schaar seiner Verfolger ein. Er weiss mit unendlicher geistiger Kraft diese disparaten Elemente zu einem eigenartigen Ganzen zu verschmelzen, das auch den überwältigen muss, dem das etwas weinerliche erbauliche Element neben dem grossartigen Verlaufe der biblischen Erzählung dürftig, untergeordnet oder gar antipathisch erscheinen möchte.

Wiederum ganz anders zeigt er sich uns in den Cantaten, deren Tendenz eine einseitigere, eine specifisch protestantische ist, in denen irgend ein Thema der heiligen Schrift, ein Fragment der Kirchenlehre für sich behandelt wird in genauem Anschluss an die Predigt. Bach treibt hier, um mit Mosewius zu reden, Exegese, er wetteifert, und sicher glücklich, mit dem Prediger. Er tritt hier näher an das geistige Leben der Gemeinde heran und berührt je

nach der Verschiedenheit des gewählten Stoffes zugleich die mannigfachsten Seiten der Wirklichkeit und Weltlichkeit, er vertieft sich in einzelne, contrastirende Stimmungen und überschreitet damit den Bann der älteren Kirchenmusik, welche an wenigen durch die Tradition abgeschlossenen Typen festzuhalten liebte. Jenes ganz im Stillen aufblühende Leben der pietistischen Kreise gewinnt Form, eine unendlich bewegte, vielseitig angeregte Innerlichkeit macht sich geltend, die sich nicht schlechthin bei dem Ueberkommenen zu beruhigen vermag, dem kirchlichen Leben neue Elemente aus den persönlichsten Erlebnissen zuzuführen sich gedrungen fühlt. Die Gemeinde wird selbstthätig, sie arbeitet an sich selbst, das Alte, so hoch es gehalten werden mag, vermag nicht mehr allein zu genügen. Dieses Treiben wird zunächst in dürftigen Verschen laut: im Cultus wird es durch die eingemischten Bibelworte, die wie lauteres Gold davon abstechen, und durch die Choräle, welche eine alte Tradition dicht daneben stellen, vor allen zu weit greifenden Ausschreitungen, vor dem drohenden Ueberwuchern bewahrt.

Mit dieser auf scharfe, charakteristische Gegensätze angewiesenen Lyrik war ein Fortschritt gegeben, der auch der weltlichen Kunst selbständigere, freiere Formen vermitteln musste — es ist kein Zufall, dass von Philipp Emanuel Bach, der unter diesen Einflüssen aufwuchs, die moderne Musik datirt wird. Bach selbst aber bereitete diese nur vor, er fühlte keinen Beruf, seinem Sohne vorzugreifen, der Kirche gewissermaassen gegenüber zu treten: er blieb dieser treu zur Seite, ihr Diener. Ihn interessirt, fesselt die Wirklichkeit, aber doch nicht soweit, um ihn in ihre unmittelbare Nähe heranzuziehen. Er betrachtet sie aus der Ferne, er zeigt sie seinen Hörern, wie unter einem Schleier, welcher die allzu charakteristischen Details nicht wahrnehmen lässt. Es war ihm nicht Bedürfniss, die heiligen Räume der Kirche mit leibhaften, dem wirklichen Leben abgelauschten Personen zu erfüllen, es genügt ihm, Anregung für die eigene reiche Innerlichkeit aus gewissermaassen verstohlenen Blicken in die Weltlichkeit zu gewinnen, von dieser nur die grossen Umrisse aufzunehmen. Für den einzelnen Fall ein bedeutsames, reizvolles Problem, das aber, ausschliesslich und consequent verfolgt, nothwendig auf Einseitigkeit führen muss. Kurz, Bach folgt unwillkürlich der Methode der Kanzelredner, die sich in ähnlicher Weise zur Wirklichkeit, welche sie nicht ignoriren dürfen, stellen. Seine Kunst zeigt unzweifelhaft dieselbe Monotonie, welche jener Art der Beredtsamkeit eigen ist, welche aber die tiefsten Wirkungen nicht ausschliesst. Der Vorzug künstlerischer Form, die Ausbeutung der reichen Mittel der Kunst macht ihm natürlich Erfolge möglich, wie sie den rhetorischen Anstrengungen der Geistlichen nie gelingen können. Die Unbefangenheit der Zeit gestattete nebenbei, Elemente zu benutzen, welche nach der später eingetretenen und durchgebildeten Scheidung des kirchlichen und weltlichen Styls kaum mehr für kirchliche Zwecke dienlich angesehen werden können, aber damals keinen Anstoss erregten. Bach führt gelegentlich die festlich angeregte Volksmenge selbst in die Kirche ein mit schallenden, jubilirenden Trompeten, Marsch- und Tanzrhythmen (natürlich im gehaltenen Style jener Zeit) werden aus den polyphon bewegten Tonmassen fühlbar, ein Stück Volksleben wird in der Kirche laut und dieses Volk zeigt durchaus nicht immer jenes trübselige, ascetische Gesicht, das Tod und Vergänglichkeit hinter allen Dingen zu wittern versteht.

Der Reichthum aller dieser verschiedenen Züge möchte aus der blossen Phrase der Willensverneinung doch kaum genügend herzuleiten sein: wir bedürfen ihrer gar nicht, um gefesselt und angezogen zu werden. In einer öden, wenig angeregten Periode der deutschen Geschichte regt sich auf einmal in aller Stille und Heimlichkeit neues Leben, das sich aus wenigen Elementen eine eigene, beschränkte aber doch reiche Welt aufzubauen versucht. Es ist das deutsche Wesen, das sich noch mit reininnerlichen Processen zu befriedigen weiss, während bei den benachbarten Völkern schon grosse künstlerische und politische Bewegungen begonnen haben. Man knüpft wieder bei den religiösen Interessen an, weil es andere kaum giebt oder weil man sie zu ignoriren vorzieht; man sucht sich bei engen Verhältnissen, einer unscheinbaren Umgebung, dürftiger Bildung zu bescheiden, wendet aber um so grössere Energie auf den Ausbau einer inneren Welt, in der man sich frei fühlen kann, weil sie ganz nach dem eigenen Herzensbedürfniss zugeschnitten ist. Es ist deutsche Kleinstädterei, aus der sich hier etwas Eigenthümliches entwickelt, ein Boden, den wir nicht unterschätzen, da er sich für unsere Kunst und Wissenschaft äusserst fruchtbar erwiesen und oft gerade das Eigenthümlichste gefördert hat, was unsere Nation aufzuweisen vermag. Neben besonderen Vorzügen zeigen sich aber auch hier, wie immer, besondere Schattenseiten. Man pflegt da die eigene naturwüchsige Richtung, jenes Ich des Verfassers, und schätzt eine jener Mächte, die erst zu seiner Verneinung führen, doch allzu gering. vielseitige, auf mannigfachen Anschauungen und Erlebnissen beruhende Bildung. Bedeutende Männer versuchen in so engen Umgebungen gewissermaassen auf eigene Hand zu existiren, es gelingt ihnen, sich ganz in sich selbst abzuschliessen und nun das Eigenthümlichste und Eigenartigste zu leisten in einem äusserlich still und unscheinbar verlaufenden Leben. Sie werden am wenigsten verstanden und gewürdigt von ihrer nächsten Umgebung und täuschen sich in dieser Isolirung selbst darüber, wie nahe sie jener doch immer verbunden bleiben, soweit sie dieselbe in ihrer Entwicklung auch hinter sich lassen mögen.

Bach war nun offenbar keine vielseitige Natur im gewöhnlichen Sinne des Wortes, nicht zugänglich für fremdartige Elemente. Er entwickelte sich stetig mehr in die Tiefe, als in die Breite — so grundverschiedene Phasen der Entwicklung, als sie bei vielen andern Künstlern unterscheidbar sind, finden sich bei ihm nicht. In ihm ist kein revolutionärer Zug, kein Zweifel, der ihn in ganz neue Bahnen drängt, er eröffnet keine neuen Gebiete, aber er schliesst die ganze ältere Kunst in der erschöpfendsten Weise ab. Die Fragen, welche das Theater seinen Zeitgenossen stellte, interessirten ihn kaum, er schloss sich eng an die gegebene künstlerische Form und Tradition, an den kirchlichen Cultus an, hierin für sich völliges Genüge findend. Er erweitert das Terrain seiner Kunst nach Aussen hin nicht, aber er erfüllt das alte Gebiet mit seinem übermächtigen Geiste, er verschlingt gewissermaassen die ältere Kunst, fasst sie zusammen, so dass sie — abgesehen von vereinzelten, besonders charakteristischen Leistungen — fast nur noch vom kunsthistorischen Standpunkte für uns in Frage kommen kann. Denn Alles, was sie geschaffen hatte, man findet es in künstlerisch potenzirter Form bei Bach bereichert und veredelt wieder. Man darf aber, indem man diese Universalität anerkennt, nicht daran den Fehlschluss knüpfen, dass das Beharren Bachs auf dieser Basis gewissermaassen ein Ding freier Wahl gewesen wäre, dass das, was seine grossen Zeitgenossen und Nachfolger wirklich geleistet haben, auch im Bereiche seiner Fähigkeiten gelegen habe und von ihm nur, als untergeordnet, unterlassen sei. Die fa-

natischen Anhänger Bach's — es ist charakteristisch für ihn, dass er vorzugsweise einen so zweifelhaften Anhang hat — lassen sich oft in diesem Sinne vernehmen. Darüber ist nicht zu streiten: Bach schloss das unscheinbare, seit dem 30jähr. Kriege in der Stille gehegte Kunsttreiben Deutschlands ab — Händel schon trat in eine die Grenzen seines Vaterlandes weit überschreitende Bewegung ein, welche über die bedeutendsten Culturländer Europa's sich verbreitete. Jener verharrte in grossartiger Isolirung, Andere begannen eine grosse, immer wieder aufgenommene Arbeit, welche auf einer ganz nach anderen Seiten hin gewendeten Bildung beruhte. Die verschiedenen Richtungen erklären sich viel weniger aus den einzelnen Persönlichkeiten, als aus dem allgemeinen Umschwunge, der sich in der gebildeten Welt vorbereitete, und aus dem Verhältniss der Künstler zu dieser allgemeinen Bewegung. Für Bach ist es charakteristisch, dass ihn die Anfänge derselben nicht aus seiner einmal eingeschlagenen Bahn zu reissen vermochten, dass er sie kaum beachtete.

Nur nach einer Seite der Kunst hin trat er aus dem Banne der Kirche heraus, in seiner Instrumentalmusik. Der Verf. macht ihn auch hier zu einem Tendenzkünstler, der, »und wäre es nur im Schlussaccorde«, die gläubige Zuversicht auf die Barmherzigkeit Gottes tröstend hervorbrechen lässt, der die unmittelbare Grundstimmung der Seele an und für sich, aber stets mit Bezug auf einen Alles ausgleichenden Urquell derselben darstellt. Dem gegenüber wären wir weit mehr geneigt, die durchaus nationale und persönliche Färbung dieser Kunst zu betonen. Wirft Bach jene Beziehung zur Kirche bei Seite, so zeigt er sich als eine kritische, grüblerische Natur, welche die Erscheinung wenig reizt, die gleich nach dem Wesen fragt und den Dingen auf den Grund zu kommen sucht. Es ist jenes Grübeln, durch das tiefsinnige Denker und Dichter häufig genug das naive Anschauen, das sich durch den Glanz der Oberfläche blenden lässt, überflügelt haben. Schopenhauer hat die Musik und Philosophie als Analoga hingestellt — man kann Bach getrost einen musikalischen Philosophen nennen. Er verfährt überall methodisch, dialectisch, er rhetorisirt wenig, er entwickelt. Es ist wiederum jener in die Tiefe wühlende Geist, der durch Vermittlung seiner sicheren, auf feste Formen gegründeten Kunst die Geheimnisse der eigenen Brust zu ergründen und auszusprechen sucht und nur hin und wieder Motive aus dem Volksleben, Tanzformen u. dgl., aufgreift, um sie doch wieder ganz auf seine Weise zu behandeln und sehr wesentlich zu modificiren. Er beharrt ganz in der eigenen Vorstellungswelt und entwickelt sich deren Consequenzen, während die Mehrzahl seiner Kunstgenossen sich nur durch Aufnahme fremder, charakteristisch von einander unterschiedener Elemente eine reichere Kunstwelt zu schaffen wusste. Jene Methode Bachs, die architektonische Seite der Musik ausbeutend, giebt seinen Werken den Schein der Objectivität — er ist aber sicher unter den älteren Meistern der subjectivste, der ausschliesslich auf die eigene Innerlichkeit bezogene, und desshalb auch derjenige, von dem die moderne Instrumentalmusik ihren Ausgang genommen hat und auf den sie immer und immer wieder zurückkommt. Er hat das musikalische Material durch selbständigste und energischste Behandlung erst so unendlich beweglich, gewissermaassen flüssig gemacht, dass es auch der subjectivsten Regung in ihren verschlungensten Bewegungen zu folgen vermag, er hat fast alle Fortschritte der neueren Claviertechnik angebahnt, welche zur Trägerin jener Richtung geworden ist. Diese einfachen Thatsachen möchten wir jenem Versuche entgegen halten, Bach auch als Instrumentalcomponisten zu isoliren und ihn in einen allzu scharf zugespitzten Gegensatz zu seinen Nachfolgern zu bringen.

Scharf sticht er von diesen nur durch sein Festhalten an den überkommenen Formen, durch seine fast ausschliesslich polyphone Darstellung ab — diese wird in den Parteistreitigkeiten ohne Weiteres über jede andere Methode gestellt und wir können daher nicht umhin, auch diese Seite der Sache zu berühren.

Vom einseitig technischen Standpunkte aus kann man ohne weiteren Streit zugeben, dass die polyphone Schreibweise durch den Reichthum ihrer Combinationen, durch die Freiheit der Bewegung, die Selbständigkeit aller einzelnen Elemente ein Interesse bietet, wie keine andere, ebenso, dass jede tiefere musikalische Bildung immer wieder von der Basis ausgehen muss, auf welche sich die ältere Kunst in ihrer Polyphonie stellt. Eine reich entwickelte, unendlich bewegte Vielstimmigkeit wird immer das Ideal, das letzte Ziel strebender Musiker bleiben — gerade darum handelt es sich aber nicht um eine irgendwo abgeschlossene und erschöpfte Form. Jeder bedeutende Musiker hat sich seine eigene Polyphonie schaffen, die für seine künstlerischen Absichten passende Art derselben finden müssen. Man mag also immerhin die constructiven Details der verschiedenen Perioden vergleichend ins Auge fassen, nur nicht vergessen, dass man auf jedem einzelnen Punkte nur eine Seite der Sache sieht, wie z. B. Händel in jenem oft wiederholten absprechenden Urtheile über Gluck.

Bach war nun unbestreitbar der Meister, der virtuose Meister des polyphonen Styls, dem im 17. und 18. Jahrhundert in Mitteldeutschland eigenthümlich abgeschlossene Formen gegeben wurden, in derselben Gegend, in welcher sich — im Anschlusse an die Errungenschaften Luther's — aus der sächsischen Canzleisprache allmälig die hochdeutsche Schriftsprache entwickelte, um demnächst, mit der Zeit weitere Elemente aufnehmend, zu einer die ganze Literatur beherrschenden Macht zu werden. In ganz entsprechender Weise hat man jenen Styl als die Basis unserer ganzen noch lebendigen musikalischen Literatur zu betrachten. Ein strenger Formalismus war zunächst unerlässlich, um das zerstreute Material zu sichten und zu gruppiren, damit kommende Generationen wieder freier und leichter damit zu schalten in Stand gesetzt würden.

Bach tritt auch hier auf gegebenen Boden, wie etwa Shakespeare auch unbefangen die streng conventionelle Sprache der zeitgenössischen Höfe und Dichter mit allen ihren geschraubten Manieren aufnahm, die auch das Einfachste mit Umschreibungen, andeutenden, verblümten Wendungen zu geben liebte. Man nimmt das bei dem Dichter mit in den Kauf, weil er in diesen verschnörkelten Formen Dinge zu sagen wusste, die in allen Literaturen einzig dastehen, man ist aber davon zurückgekommen, auf jede einzelne dieser Wendungen zu schwören, wie davon, die künstlerische Anordnung seiner Stücke, die mit dem alten, verschollenen Theater seiner Zeit im nächsten Zusammenhange stand, für eine auch noch für uns mustergültige zu erklären. Das Studium, das sich eingehend in den Dichter versenkt, wird überall auch hier charakteristische Züge, in ihrer Art bedeutsame Momente darlegen können — für die unmittelbare künstlerische Reproduction nimmt man aber eine freiere Stellung zur Sache ein und giebt der eigenen Zeit das Recht, mit ihren Ueberzeugungen an einen solchen Versuch heranzutreten. Man ignorirt hier nicht mehr, welche Kluft in der ästhetischen Gesammtbildung zwischen den verschiedenen Jahrhunderten befestigt ist und ist sich praktisch vollkommen darüber klar geworden, dass man den Cultus des Dichters vor allem Volke nur noch in

dieser Weise treiben, dass man die Massen nur noch so für ihn gewinnen kann. Der Grund dafür liegt nicht etwa blos in der Trägheit und Indolenz der letzteren, sondern darin, dass sie in wesentlich veränderte künstlerische Anschauungen hineingeboren sind, dass sie unwillkührlich ästhetische Ansprüche erheben, welchen die Künstler längst verschollener Zeiten unmöglich entsprechen könnten. Diese Concession beruht auf der Einsicht, dass die Grösse des Dichters nicht mit dem Wortlaute seiner Werke steht und fällt und dass man mancherlei Manieren seiner Zeit preisgeben kann, ohne seinem Wesen erheblich nahe zu treten. Die Sehnsucht Tieck's nach dem Shakespeare'schen Theater kann als eine verschollene Marotte gelten; den besonderen Kennern und Liebhabern steht es frei, es sich in ihrer Phantasie wieder heraufzubeschwören.

Eine ähnliche Stellung wird man mit Recht, so sehr sich die historische Schule unter den Musikern dagegen sträuben mag, auch zu älteren musikalischen Kunstwerken aller Art einnehmen. Die Grösse der alten Meister liegt nicht in all und jedem Detail und ebensowenig in der künstlerischen Oekonomie der Gesammtanlage ihrer Werke — man wird nach dieser Einsicht verfahren und es wird sich in erster Linie dann immer um die Beseitigung der Auswüchse jenes traditionellen polyphonen Styles handeln.

(Schluss folgt.)
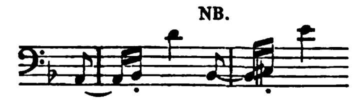
Die neue Beethoven-Ausgabe
und ihre musikalischen Ergebnisse.
II.
Die zwei letzten Symphonien und die beiden Messen.
(Schluss.)

Was die neunte Symphonie betrifft, so hat sich die Redaction in Betreff der Seitenmelodie in B-dur (erster Satz), welche im zweiten Takt einen zweifelhaften Ton enthielt:
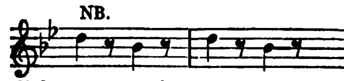


für den Quartenschritt entschieden: [Notenbeispiel]

was man im Hinblick auf alle Parallelstellen nur billigen kann. Ferner hiess das letzte Achtel des Basses im 5. Takt der syncopirten Stelle im zweiten Theile *b*:



wir erfahren nun aus der neuen Partitur nicht ohne Ueberraschung, dass es *h* heissen muss.

Im Tenorsolo $^6/_8$ des Finale Takt 9 muss die erste Note *d* heissen statt *b*:



Ein ziemlich arger Widerspruch, der sich im ersten Satz, 2. Theil Takt 54 zwischen den beiden Oboen und der zweiten Violine und Viola befand, konnte von der Redaction, der das Autograph vorlag, nicht beseitigt werden. Die ersteren haben zu der Melodie und dem Bass, welche an und für sich deutlich den C moll-$^6_4$-Accord angeben, *es* und *g*, während die Streicher gleichzeitig *f* und *as* bringen. Ob hier Beethoven selbst ein *lapsus* passirt ist, indem er sich, die Stimmen der Streichinstrumente schreibend, eine andere Accordfolge dachte, als indem er oben die Noten der Bläser notirte, vermögen wir nicht anzugeben.

Ferner verdient hier noch eine Entstellung angeführt zu werden, welche sich in den Bässen Seite 40 der alten Partitur eingeschlichen hatte. Beethoven hatte deutlich geschrieben:



Der Stecher hatte aber wahrscheinlich für die hohen Noten keinen Platz und stach die sechs ersten eine Octave tiefer, vergass aber das 8va darüber, und so kam denn der unnatürliche Sprung in die grosse Septime zu Stande, der in der alten Partitur Jedem auffällig sein musste.

Sehr wichtig ist ein Fall im Finale, im $^6/_8$-Takt, wo nach der betreffenden Orchesterstimme das Piccolo das ganze *fugato* mitblies, während die Partitur nirgend sagte, wo es aufzuhören habe (einem einsichtsvollen Dirigenten freilich musste es selbstverständlich sein, dass das Piccolo blos für den Marsch gelte).

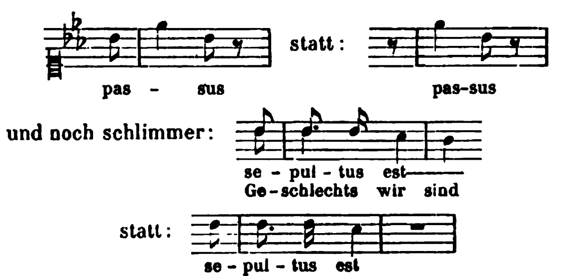
Von sonstigen Unvollkommenheiten der alten Partitur, die in der neuen corrigirt sind, wären hier etwa noch anzuführen: 1) Eine Unzahl von Verwechselungen des *f (forte)* mit dem *sf (sforzato)*, oder dieses mit dem *ff (fortissimo)*. Beethoven liebte bekanntlich das *sforzato* sehr und wandte es häufig bei aufeinanderfolgenden Accordschlägen an. Nun sieht es bei ihm sonderbar aus, wenn viele *f* nacheinander folgen, welches Zeichen sich doch ohnehin auf ganze Stellen beziehen soll. Gleich im ersten Satz, im 5., 6. und 7. Takt nach Eintritt des Themas finden sich solche Accordschläge, wo entschieden *sf* stehen müsste und jetzt in der neuen Partitur auch steht. Dergleichen findet sich aber eine Menge durch das ganze Werk hindurch. — Ein zweiter Fehler war, dass bei längeren Noten der Pauken das Wirbelzeichen *tr.* gänzlich fehlte, so dass man öfter nicht genau wissen konnte, ob hier ein Wirbel oder nur ein längeres Ausklingen gefordert werde. — Die <> liefern natürlich abermals ein bedeutendes Contingent zu genaueren Angaben. — Im Finale sind die das Auge mehrfach beleidigenden Falsi des Textes beseitigt, wie z. B. »Feuertrunken« statt »feuertrunken«, »Zauberbinden« statt »Zauber binden«, »wo dein sanfter Zauber weilt« statt »wo dein sanfter Flügel weilt« u. A. — Nicht wenig Arbeit mag dem Revisor das Contrafagott bereitet haben. Dieses Instrument ist nämlich früher zumeist auf der Basszeile notirt worden: *Contrafagotto col Basso, senza Contrafagotto*, oder *Contraf. tacet*. Ein Gebrauch, der für den Componisten seine Bequemlichkeit haben mochte, aber theils nicht sorgfältig genug durchgeführt wurde, um dem Copisten und Stecher hinreichende Sicherheit zu gewähren, theils aber auch dem armen Teufel, dem es oblag, dieses Instrument zu blasen, nicht selten böse Dinge zumuthete und dem Componisten von dieser Seite manch derbes Scheltwort eintragen mochte. Denn es finden sich da zuweilen Stellen, die für Cello und Contrabass ganz gut gesetzt sind, die aber auf dem Contrafagott weder herausgebracht werden können, noch irgend günstigen Effect machen: z. B. Zweiunddreissigstelnoten auf einem und demselben Ton in raschem Tempo, statt gehaltenen Tönen u. A. Dass der Herr Revisor im letzten Tempo des Finale das Contrafagott mit dem Bass blasen lässt, wird er daher nach des Componisten Autograph sicherlich rechtfertigen können; der letztere hat sich hierin einer kleinen Nachlässigkeit schuldig gemacht, und der Dirigent wird,

wenn er, was selten genug aber jedenfalls sehr wünschenswerth ist, ein Contrafagott zur Disposition hat, trotz der neuen Partitur gut thun, die Sache zu vereinfachen.

Sehr vortheilhaft für die Lectüre der Symphonie ist, dass überall ein System für die Seite durchgeführt ist.

Schliesslich über die neunte Symphonie nur noch die Bemerkung, dass der Querstand von *cis* und *c* am Schluss des $^{6}/_{4}$-Taktes im Finale in der neuen Partitur seine Bestätigung gefunden hat. Grossen Geistern verzeiht man natürlich dergleichen, wenn es auch an sich keine Schönheit ist.

Sprechen wir nun von der C-Messe, so müssen wir vor Allem den Dank der Musikwelt ausdrücken, dass der deutsche Text, den unser verehrter Vorgänger Rochlitz beizusetzen für gut fand, verschwunden ist; man fühlt sich förmlich von einem kleinen Alp erleichtert, wenn jetzt der reine lateinische Messtext einzig und allein uns aus der Partitur entgegenblickt. Denn nicht nur ist diese Anhäufung von Worten gegenüber dem einfachen authentischen Kirchentext eine unbegreifliche Geschmacklosigkeit: bei einigen (zum Glück wenigen) Stellen ist sogar an den Noten geändert worden; mindestens hat man nicht immer deutlich gemacht (was allerdings am Stecher oder an schlechter Correctur gelegen haben kann), welche Noten zum deutschen, welche zum lateinischen Text gehören. So z. B. wenn in der alten Partitur steht:
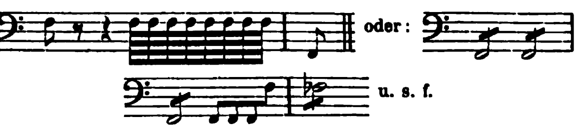


Ausserdem haben wir allerdings wenig ausdrücklich Bemerkenswerthes gefunden; es beschränkt sich so ziemlich auf eine Ungleichheit, die an einer Stelle zwischen Singbässen und Orchesterbässen auffällt (vergl. S. 53 der alten Partitur), und auf eine Stelle (S. 58), wo blos Cello spielt, während alle Bässe spielen sollen, und auch nirgend steht, wo diese wieder einzutreten hätten. Die Bezifferung des Basses, Eintreten und Aufhören der Orgel, *T. S., Org., senza Org.* etc. etc., wobei es in der alten Ausgabe von Fehlern, Widersprüchen und Unordentlichkeiten wimmelte, sind in der neuen aufs Genaueste regulirt.

Stehen geblieben ist, und somit als authentisch (freilich deshalb nicht minder wunderlich) zu betrachten die Tempoangabe des Kyrie: *Andante con moto assai vivace quasi Allegretto ma non troppo!*

Wir gelangen zur grossen Messe in D.

Auch hier ist es wieder das Contrafagott, das, wie es scheint, der Redaction viel Mühe und Sorge gemacht hat. Es bleibt sonderbar, dass Beethoven, der seine späteren Werke meist selbst mit grosser Sorgfalt corrigirte, diesen Punkt weniger wichtig genommen hat, als fühlte er, dass man das Contrafagott ohnehin meistens — weglassen werde. So wenig man mit dieser Weglassung einverstanden sein kann, ungeachtet der Schwierigkeiten dieses Instrument wieder einzuführen, selbstverständlich durfte die Redaction einer neuen zuverlässigen Ausgabe über die Anwendung in den betreffenden Werken keinen Zweifel übrig lassen. Nun ist es wirklich fast komisch zu sehen, was in der alten Partitur durch das »*col Basso*« für dieses Instrument Unmögliches und Sinnloses hingestellt ist. Figuren wie diese:



sind fast das tägliche Brod dieser Stimme, und es kommen Töne vor, die das Instrument gar nicht hat. Da auch hier die Schuld auf Beethoven selbst zurückfällt, so konnte die Redaction nicht viel anderes thun als »stehen lassen« und den Dirigenten das Weitere anheimstellen.

Im Uebrigen ist ausser den gewöhnlichen Fehlern in Bezug auf *sforzato*, Bogen, äussere Bequemlichkeit des Lesens (z. B. das Vermeiden des häufigen Tenorschlüssels im Fagott, strikte Durchführung der Bezeichnung »*a due*« statt der oft zu Incorrectheiten oder zu undeutlicher Fassung führenden doppelten Stielung) nicht viel zu bemerken. Die Correctur scheint in der alten Ausgabe mit mehr Sorgfalt als sonst gemacht gewesen zu sein. Nur Einiges wollen wir noch anführen, weil es unser Auge besonders wohlthätig berührt hat. In der neuen Partitur sind nämlich erstens die vielen (unmöglichen!) *sforzatos* in der Orgelstimme beseitigt. Ferner ist selbstverständlich das unsinnige »*scherzando*« statt *sforzando* verschwunden, welche Bezeichnung das »*vitam venturi*« in der alten Partitur verunzierte und für den Unkundigen sogar einen kleinen Schatten auf den Componisten warf! — Eine merkwürdige Aenderung, die aber unzweifelhaft aus Beethoven's eigenhändiger Angabe hervorgegangen, besteht darin, dass im »*Incarnatus*« der Anfang des Tenors jetzt mit »*Tutti*« bezeichnet ist, worauf die anderen Stimmen »*Solo*« fortsetzen. In der alten Partitur war Alles »*Solo*«. — Endlich ist das unverständliche *tramidamente* im *Agnus* jetzt in *timidamente* abgeändert. — Die Bezifferung ist, da sie nicht von Beethoven selbst herrühren soll und bei ausgesetzter Orgelstimme ganz überflüssig erscheint, fortgelassen worden; ebenso sind einige oft lächerliche Widersprüche beseitigt. Z. B. kam es in der alten Partitur mehrmals vor, dass die Orgelstimme ausgesetzt und beziffert war und doch *Tasto solo* oder *senza Organo* dabei stand. Wir erfahren bei dieser Gelegenheit, dass in der seiner Zeit nach Mainz zum Stich gesandten Partitur alles auf die Orgel Bezügliche von fremder Hand eingetragen war. Beethoven scheint davon nichts gewusst oder sich nicht darum bekümmert zu haben.

Das alte Bedenken, ob nicht die ersten drei Tempi des *Sanctus*, oder doch das zweite und dritte, vom Chor gesungen werden müssen, konnte leider nicht gehoben werden. In Beethoven's Autograph soll, wie wir erfahren, weder »Solo« noch »Chor« stehen, wohl aber in seiner Correctur entschieden so, wie es die neue Partitur bringt.

Recensionen.

Schriften über Musik.

Arrey von Dommer, H. Ch. Koch's Musikalisches Lexikon. Zweite durchaus umgearbeitete und vermehrte Auflage. Lieferung 1—4. Preis jeder Lieferung (à 8 Bogen) 20 Sgr. oder 1 fl. 12 kr. (Das Ganze ein Band in 8 Lieferungen.) Heidelberg, J. C. B. Mohr.

—a— Ein tüchtig und fleissig gearbeitetes, aus ächt wissenschaftlichem Geiste geborenes und ihm dienendes Lexikon der musikalischen Kunstwörter that in letzter Zeit um so mehr Noth, als die älteren Werke dieser Art ver-

griffen sind und nur mehr in grösseren Bibliotheken oder in Leihanstalten, welche wissenschaftlichen Zwecken dienen, zu finden sind; noch mehr aber, als auch diese älteren Bücher in unserer Zeit nicht mehr ganz ausreichen, theils da das Material im Laufe eines halben Jahrhunderts (Koch's Werk ist 1802 erschienen) sich bedeutend vermehrt hat, theils da dasselbe in Folge neuerer wissenschaftlicher Forschung und Anschauung einer neuen Darstellung bedarf, um verständlich und nützlich zu sein. Man denke nur z. B. daran, was die Wort-Erfindsamkeit eines Marx, was die tiefe Begründung der harmonischen und rhythmischen Regeln durch einen Hauptmann für Umwälzungen in vielen Punkten der Tonwissenschaft, namentlich auch in der Terminologie hervorgebracht hat, und wie viel Nebelhaftes, Schiefes und Wunderliches in den alten Lehrbüchern dadurch beseitigt ist. Ein encyklopädisches Werk, das in unsern Tagen den Aufklärungsbedürftigen wirklich belehren, ihn über Punkte, die er nicht versteht, klar machen soll, muss also nicht allein von jenen Fortschritten Notiz nehmen, es muss mitten drin stehen, aus ihnen hervorgegangen sein.

Wenn man die ausserordentliche Vielheit, die grosse Ausdehnung des in Frage stehenden Materials bedenkt, so wird man zugestehen, dass eine Bearbeitung desselben in Form eines Lexikons nicht allein einen ganzen Mann, sondern auch den Mann (auf eine geraume Zeit wenigstens) ganz in Anspruch nimmt. Die Verlagshandlung konnte nun kaum einen glücklicheren Griff thun, als indem sie A. v. Dommer dazu ersah, der jene beiden Bedingungen in der That in sich vereinigt: ein Mann reich an Kenntnissen, von entschiedener Arbeitskraft und bedeutendem Talent für derlei Arbeiten, und in der Darstellung jene kernige Kürze besitzend, die durch die Ausdehnung des Materials bedingt ist; dabei in ästhetischen und kritischen Dingen sattelfest und in seinen Ueberzeugungen gehärtet durch gründliches und, was die Hauptsache ist, von einseitiger Anschauung ziemlich freies Studium.

Vergleicht man die Grundlage des Werkes, nämlich den alten Koch, mit dem was bisher von dem eigentlich Dommer'schen Werke erschienen ist, so muss man sagen: Von der Grundlage ist nur das äussere Schema, die alphabetische Ordnung beibehalten. Nur in ganz geringfügigen Fällen, wo weder der Stoff, noch die Darstellung eine Umarbeitung erheischte, hat v. Dommer den alten Text stehen lassen. In der Ueberzahl der Fälle aber hat er entweder ganz eigene, d. h. von Koch unabhängige, Arbeit gebracht, oder doch den alten Text neu stylisirt, so dass man eigentlich nicht begreift, warum der Titel des Werkes noch immer: »Koch's Lexikon« heisst. Den Nachweis hierfür zu liefern, sind wir begreiflich ausser Stande, nur eigener Vergleich kann davon überzeugen. Man sehe z. B. die trefflichen Artikel: Accord, Ausweichung, Arie, Begleitung, Cantate, cyclische Formen, Consonanz und Dissonanz, Contrapunkt, Dreiklang, Fuge u. a.

Was uns dagegen hier hauptsächlich am Herzen liegen muss, ist der Wunsch, den Musikern begreiflich zu machen, welchen Werth der Besitz eines solchen Buches hat. Wie gross ist die Zahl derjenigen Musiklehrer, die rein mechanisch und erfahrungsmässig unterrichten, die aber kaum im Stande sein würden, irgend eine theoretische Frage gründlich zu beantworten, vielweniger einen Schüler darüber völlig klar zu machen. Nun giebt es zwar »Allgemeine Musiklehren«, die solcher Unkenntniss abhelfen können. Aber wer von solchen Musikern, deren tägliche Thätigkeit mit Ausübung und Unterricht ausgefüllt ist, nimmt sich die Zeit ein solch langes und den ernstesten Willen zum Studium voraussetzendes Buch zu lesen? Wie unvermerkt gelangt er dagegen zu einer Summe von Kenntnissen (die immer wieder zu neuen hinführen), wenn er ein Lexikon zur Hand hat, in das er bei irgend einer vorkommenden Gelegenheit nur einen Blick zu thun braucht, um wenigstens die Eine Unsicherheit, die ihn gerade quält, loszuwerden. Aber auch der sonst wohlunterrichtete Musiker stösst bei der Vielgestaltigkeit der alten und neuen Theorien, der alten und neuen Benennungen u. s. w. nicht selten auf Worte und Begriffe, die ihm fremd oder nicht ganz verständlich sind. Wir müssen es hauptsächlich dem Mangel an solchen Werken in den Wohnungen der Musiker zuschreiben, wenn hie und da die seltsamsten Ansichten entstehen und die verwirrendsten Neuerungen Platz greifen. Erinnern wir uns nur der Eigenthümlichkeit unserer deutschen Tonnamen und ihrer Folge in der Tonleiter. Wie mancher Musiker quält sich ab über die Frage, warum *bb* heisst und nicht *hes*; oder was denn überhaupt zwischen dem *g* und *h*, die doch im Alphabet unmittelbar aufeinander folgen, ein *a* oder *b* will; oder warum denn der erste Ton der ersten und leichtesten Tonleiter *c* heisst und nicht *a*.*) Wer ein solches Lexikon besitzt, erfährt darüber, was er zu wissen nöthig hat, und indem ihm der geschichtliche Hergang klar wird, muss er es aufgeben in der besten Absicht durch neue Benennungen noch mehr Confusion hervorzubringen als schon ohnehin herrscht. Und gerade solche Dinge sind es, die man in den Tonsetz-Lehrbüchern und in den »Allgemeinen Musiklehren« am wenigsten findet, da sich diese des gegebenen Stoffes bedienen, um entweder praktische Resultate zu erreichen oder eine Uebersicht des musikalischen Gebiets zu geben, wobei die historische Erklärung unmöglich Raum finden kann. Der Fälle aber, wie der obige ist, giebt es sehr viele. Man denke sich einen Musiker in einer kleinen Stadt, der, um sich zu unterrichten, eine Zeitung mit mehr oder weniger gelehrten Recensionen und Leitartikeln liest; wie viele Wörter, Kunstausdrücke, deren Kenntniss der Kritiker voraussetzen muss (wie z. B. Polyphonie, Homophonie, Dreifacher Contrapunkt, Doppel-Canon, Engführung, Vergrösserung und Verkleinerung, *Trias harmonica*, *a capella*, Taktaccent, Gliedaccent, Achtfüssig, Vierfüssig, Dorische Tonart oder überhaupt Kirchentonart, Aliquottöne, Allemande, Sarabande, Gigue u. dgl., Ambrosianischer Gesang, Invention, Periodenbau etc. etc.) sind ihm entweder unbekannt oder schweben ihm nur dunkel wie in einem Nebel vor dem Verstande. Besitzt ein solcher Musiker in einem guten Lexikon, das ihm im Laufe eines Jahres die Ausgabe von nur 5 Thlr. 10 Ngr. verursacht, nicht einen unberechenbaren Schatz?

Ausser den mehr elementaren und theoretischen Be-

---

*) Wollte man die allerdings nicht abzuläugnende Unordnung unserer deutschen Tonbenennungen abschaffen, so müsste unsere C-dur-Tonleiter aus wie folgt benannten Tönen bestehen: *c, d, e, f, g, h, i*. Cis-dur würde dann heissen: *cis, dis, eis, fis, gis, his, is* (oder *iis*); und Ces-dur: *ces, des, es, fes, ges, hes, ies*. — Wollte man dagegen noch weiter gehen und den ersten Ton *a* nennen, so würden wir
(c d e f g a h)
eine noch natürlichere Folge erlangen: *a, b, c, d, e, f, g*. Cis-dur würde dann heissen: *ais, bis, cis, dis, eis, fis, gis*; und Ces-dur: *as, bes, ces, des, es, fes, ges*. Was würde das aber für eine Confusion geben, wenn etwa die Wiener Schule sich für *c* mit *i*, die Berliner Schule für *a* statt *c* entscheiden, und noch eine Stadt der »dritten Staatengruppe« die alte Benennung aber mit *hes* statt *b* beibehalten würde! Und wer würde dann noch irgend eines der vielen Bücher und Schulen verstehen, die unsere fleissigen Gelehrten, Lehrer etc. geschrieben haben! Kurz, es wird wohl das beste sein beim Alten zu bleiben, wie es sich einmal im Laufe der Zeiten von selbst gemacht hat.

griffsbestimmungen sind es noch die akustischen, mathematischen und ästhetischen Erklärungen, die die Aufmerksamkeit jedes denkenden Musikfreundes auf sich zu ziehen geeignet sind. Namentlich dürften v. Dommer's ästhetische Auseinandersetzungen in unserer Zeit, wo die Confusion diesen Theil der Kunstwissenschaft in so bedenklicher Weise ergriffen hat, gute Dienste thun. Wir theilen hier zur Probe einige Sätze mit. In dem Artikel »Arie« wird gesagt:

Ihrer ästhetischen Geltung nach ist die Arie, und speciell die dramatische Gattung derselben, austragender musikalischer Ausdruck eines Gefühlszustandes einer bestimmten Person in vollkommen entwickelter Kunstform. Ihren Inhalt bilden keine vorüber eilenden und schnell wechselnden, entstehenden und plötzlich wieder verlöschenden Gefühlsregungen, sondern die Gefühle haben nach mancherlei Vorgängen zu einem festen Zustande (der darum doch ein leidenschaftlich sehr bewegter sein kann) sich concentrirt. Der in der Arie ausgedrückte Zustand ist Resultat einer Reihe voraufgegangener Gefühle, die Arie daher Höhepunkt eines ganzen inneren Herganges wie auch einer Scene in Betreff ihrer Stellung im dramatischen Tonwerke. Folglich ist die Forderung Richard Wagner's, sie aus der Oper zu verbannen, offenbarer Unverstand. In ihr kommt das, was in der betreffenden Person durch die voraufgehenden Ereignisse vorbereitet ist, zu möglichst vollständigem und allseitigem musikalischem Ausdrucke. Dieser musikalische Ausdruck aber kann nicht Recitation sein, denn solche dient nur unfertigen, nicht bereits in sich beschlossenen und beharrenden Stimmungen; sondern er kann nur als breit und voll ausgebildete Melodie sich kundgeben. Allgemein liedartig aber kann er auch nicht sein, denn der Gefühlszustand in der Arie ist keine ganz allgemeine lyrische Stimmung, sondern einer bestimmten Person mit kenntlich ausgeprägten individuellen Eigenthümlichkeiten, also einem Charakter eigen. . . . . Durch jene völlige Ausgiessung des Herzens in freier Melodie, welche die Arie charakterisirt, ist denn auch ihr melismatischer Styl entstanden und, wenn er in den Grenzen des guten Geschmackes bleibt, auch gerechtfertigt. Das Gefühl ergiesst sich eben unmittelbar in Tönen, malt seinen Zustand durch die ihm direct adäquate Tonbewegung, ohne an die Zuhülfenahme des Wortes als begriffliche Verdeutlichung weiter zu denken. Unzweifelhaft kann die Coloratur in diesem Sinne von höchster Ausdrucksfähigkeit sein, womit ihrer geschmackwidrigen Uebertreibung noch keineswegs das Wort geredet ist. Die ebenfalls viel besprochenen und häufig verurtheilten Textwiederholungen sind in der Arie auch nicht zu vermeiden. Denn ein ihrer Breite entsprechender Redesatz würde weitschweifig, überdies oft unbequem in musikalische Form zu bringen sein, während hingegen ein kurz und präcis gefasster Redesatz, der den Gefühlsinhalt klar und bestimmt ausdrückt, der melodischen Gruppirung keine Schwierigkeiten in den Weg legt. Nur dürfen die Textwiederholungen kein beständiges Wiederkäuen einzelner Worte sein und nicht sinnlose Satzverrenkungen nach sich ziehen.

Ferner scheint uns anführenswerth, was über »Ausweichung« vom ästhetischen Gesichtspunkte u. A. angegeben ist:

Mannigfaltigkeit ist nun zwar Bedingung eines guten Modulationsganges in grossen Tonsätzen, aber auch bei grösster Mannigfaltigkeit soll in den Ausweichungen doch stets Klarheit und Durchsichtigkeit herrschen. Denn in noch höherem Maasse unerquicklich als die Monotonie ermüdend, erweist sich ein fieberhaftes Herumirren aus einer Tonart in die andere — meist eine Folge gewaltsamer Anstrengungen eines schwachen Erfindungsvermögens. Ueberladung mit Modulation hebt sich selbst auf. Es kann schliesslich von Wirkung nicht mehr die Rede sein, wenn ein Effect den anderen und eine Tonart die andere verjagt, und noch weniger von Kunstreinheit, wenn die äussersten Hülfsmittel aufgeboten werden müssen, um irgend etwas herauszubringen, das in einem solchen rumorenden Chaos doch überhaupt noch einen Effect macht, gleichviel wie er beschaffen ist. Der ächte Künstler aber wird auch hier mit wenigem viel ausrichten; seine Einfachheit wird stets einen grösseren wirklichen Reichthum in sich bergen als alle prätentiöse Zerfahrenheit, deren Armuth auch der weniger Scharfsichtige bald auf den Grund kommt, wenn der erste überraschende und frappirende Eindruck vorüber ist.

Wir haben natürlich über das ganze Werk noch kein Urtheil, da erst die Hälfte erschienen ist, müssen ein solches also aufsparen bis zu dem Zeitpunkte, wo es fertig sein wird. Gegen manche Einzelheiten wird dann einiges einzuwenden sein. (So z. B. wäre in dem Artikel »Lied« gegen die Begriffsbestimmung v. Dommer's zu bemerken, dass es hinsichtlich der Unpersönlichkeit Ausnahmen giebt. In dem Artikel »Ausweichung« wäre die chromatische Modulation von der diatonischen strenger auseinander zu halten gewesen. In dem Artikel »Grundbass« vermissen wir entschieden eine Hinweisung auf S. Sechter's mit grossem Scharfsinn ausgebaute Theorie dieses Gegenstandes [Grundharmonien. Leipzig, Breitkopf und Härtel].) Doch berechtigt das Werk zu den besten Hoffnungen, dass unsere Literatur durch dasselbe eine wesentliche höchst dankenswerthe Bereicherung erfahren wird.

Mangold's Oratorium „Abraham".

Ueber die auch in diesem Blatte angezeigte Aufführung des Oratoriums »Abraham« von C. A. Mangold bei Gelegenheit eines Musikfestes zu Zofingen in der Schweiz wird uns ein besonders abgedruckter Artikel des »Schweizerboten« (Nr. 153) zur Aufnahme übersandt, welcher sich über diese Composition in sehr schmeichelhafter Weise ausspricht. Der Verf. nennt sie unter Anderm ein »grosses, schönes und seltenes Werk« voll »grosser und reicher Tongemälde«, dessen Recitative, Arien, Duette, Terzette sämmtlich »lauter eigenthümliche Gemälde« seien; »vorzüglich dann die grossen, meist streng geschriebenen Chöre.« Wir können dieses Urtheil nicht gutheissen und dürfen daher besagtem Artikel unsre Spalten nicht öffnen, ohne unserer Ueberzeugung untreu zu werden. Eine nähere Begründung hierfür würde uns zu weit führen, doch glauben wir unsern schweizerischen Lesern das Geständniss schuldig zu sein, dass wir eine ausführliche Recension des »Abraham« in Aussicht hatten, dieselbe aber zurückhielten, um nicht einem Werke, gegen dessen Existenz sich im Ganzen wenig einwenden lässt, auf seinem Wege durch die musikalische Welt hinderlich entgegenzutreten mit dem Nachweis, dass es die ihm zugeschriebene Bedeutung nicht beanspruchen kann, indem es weder das auf dem Gebiet des Oratoriums in der Gegenwart Geleistete überbietet, noch überhaupt eine hervorragendere Productionskraft bekundet, sondern sich nur, gleich vielen der neuesten Oratorien, in dem ziemlich ausgefahrenen Geleise einer musikalischen Tradition bewegt, über welche die eigentlich geschichtliche Bewegung der Tonkunst bereits hinaus sein dürfte. Grösse, Reichthum, Seltenheit und Eigenthümlichkeit — nun ja, die Worte imponiren; wir haben aber, uns davon zu überzeugen, keine Gelegenheit gehabt, dass Mangold ein so excellirendes Genie sei. Der Hauptmangel des Werkes ist der tragische Umstand, dass es weder grosse Fehler noch grosse Vorzüge hat. Es ist mit formeller Rundung, mit technischem Geschick gearbeitet, — es klingt Alles — aber es fehlt der schöpferische Hauch, der das eigentliche Leben bildet. Das Werk ist nicht entstanden, sondern gemacht. Den Beweis wird die Zeit liefern; so lange aber

der Erfolg eines solchen Werkes auf Städte beschränkt bleibt, wo die classische Bildung noch nicht die herrschende ist, muss die Kritik bei aller Toleranz, ja bei aller Freude über die gegenwärtige Regsamkeit auch auf den schwierigsten Gebieten der Kunst, doch sparsam sein mit Ausdrücken, wie die oben angeführten.

Bei dieser Gelegenheit wollen wir es aber doch nicht unterlassen, wäre es auch nur zu weiterer Anregung, einen Punkt zu berühren, der vielleicht die grösste Eigenthümlichkeit des Mangold'schen »Abraham« bildet und der von dem Schweizerboten also referirt wird: »Schon die Stimme Jehovahs in diesem Texte gab dem Tondichter Stoff zu mehr als Einem erhabenen(?) Tongemälde. Es war ein guter Gedanke, dieses Wort Gottes (?) durch den ganzen Chor mitsamt dem ganzen Orchester und der vollen Orgel sprechen zu lassen, als die Stimme der Allmacht und Majestät, des Donners oder Sturmes, aber nicht pantheistisch als eine sogenannte Naturstimme, denn zur Abwechslung (?!) spricht im Namen Jehovahs auch sein Engel wie u. a. antwortend auf Abrahams Fürbitte für Sodom.« — Zunächst müssen wir dagegen protestiren, dass im Texte von einer »Stimme Jehovahs« oder von dem »Worte Gottes« die Rede sei. Abraham hat es nicht mit diesen abstracten Wesen sondern mit der concreten Persönlichkeit des lebendigen Gottes zu thun, der entweder unsichtbar, oder, was das Gewöhnliche ist, als Theophanie unter der Gestalt des »Engels Gottes« mit ihm redet. Nur einmal (1. Mos. 15, 1) heisst es: Das Wort des Herrn geschah zu Abraham im Gesicht; zweimal dann einfach: Gott sprach zu A., meistens wird aber gesagt: der Herr erschien ihm, und zwar, wie aus 18, 1 u. 2 zu schliessen, in menschenähnlicher Gestalt, eben als »Engel Jehovahs«. — Unter diesen Umständen muss die doppelte Weise, Gott redend einzuführen, als dem Texte widersprechend bezeichnet werden. Man erwartet entweder eine mehrfache, dem Buchstaben der Schrift entsprechende, oder eine einfache Ausdrucksform.

Aber welche? — Das Nächstliegende ist eine Solostimme mit je nach Umständen variirter Begleitung. Hiergegen aber könnten zwei Bedenken geltend gemacht werden, einmal ob überhaupt Gott als dramatische Person verwandt werden dürfe? dann, ob eine Solostimme die entsprechende Repräsentation des höchsten Wesens bilde? — Die Entscheidung der ersten Frage wird wesentlich von der innern Stellung abhängen, welche der Künstler und sein Publicum zu dem gewählten Stoff einnehmen. Denn dieselbe ist entschieden, jenachdem der Stoff historisch oder dogmatisch ist. In letzterem Falle spricht der Künstler das bewusste Bekenntniss der Gegenwart aus, in ersterem reproducirt er die Anschauung einer vergangenen Zeit. Die Gotteserkenntniss ist aber selbst innerhalb der offenbarten Religion der Entwicklung unterworfen; die neutestamentliche ist eine andere als die alttestamentliche; wir haben nicht blos andere Vorstellungen von Gott als Abraham, sondern Gott hat sich demselben, nach biblischer Anschauung, auch anders offenbart als uns. Der Componist eines Oratoriums »Abraham« muss daher, will er anders historisch objectiv verfahren, dieses concrete Verhältniss des Erzvaters zu Gott getreu wiedergeben, seine eigenen religiösen oder philosophischen Reflexionen aber in den Hintergrund treten lassen. Denn wenn sich auch dieselben, richtig verstanden, mit denen jener Vorzeit nicht zu widersprechen brauchen, so verlangen sie doch eine andere Darstellung. Im Neuen Testament redet Gott nicht unmittelbar, gleichsam von Angesicht zu Angesicht zu dem Menschen; sondern man hört entweder eine Stimme vom Himmel, wie bei der Taufe und Verklärung Jesu, oder der Wille Gottes wird durch Engelerscheinungen, Visionen, Träume kundgethan, oder »der Geist« redet in dem Menschen. Bei einem neutestamentlichen Stoffe ist also das persönliche Auftreten Gottes ausgeschlossen. Dasselbe gilt für solche alttestamentliche Geschichten, in denen das Verhältniss Gottes zu den Menschen ebenso dargestellt wird. — Wo aber, wie besonders in den allerältesten Erzählungen oder in prophetischen Stücken — wozu wir aus dem Neuen Testamente auch die Offenbarung Johannis rechnen müssen — Gott in eigener Person redet, da hat die Kunst keinen Grund, anders zu verfahren, da sie das Gottesbewusstsein jener Zeiten weder zu kritisiren, noch zu verantworten, sondern einfach darzustellen hat, mag der Künstler nun die biblische Geschichte für mythisch, sagenhaft oder historisch halten. Die heilige Schrift ist übrigens selbst sehr weit entfernt von dem, was man ihr zuweilen so obenhin als »menschliche Beschränkung« des göttlichen Wesens vorwirft; sie lässt überall sehr deutlich den Unterschied zwischen den Geschöpfen und dem Schöpfer, zwischen Gott, Engel und Mensch hervortreten; allein sie bedarf, wie sich von selbst versteht, der poetischen Einkleidung; und sie wählt dieselbe in der That stets so tief und sachgemäss, wie keine andere menschliche Darstellung. Da der Mensch das Ebenbild Gottes ist, so tritt auch Gott in Menschengestalt auf, erscheint dem Menschen, redet mit ihm, isst und trinkt und verschwindet wieder. Auch die musikalische Kunst kann daher nichts Anstössiges darin finden, diese Gestalt in den entsprechenden Stoffen mit ihren Mitteln zur dramatischen Anwendung zu bringen. — Sie braucht sich keineswegs auf die recitirende, also epische Wiedergabe der Worte und Thaten Gottes zu beschränken; denn die wirkliche »Erscheinung« Gottes bildet eben ein charakteristisches Merkmal der Zeiten, denen die bezeichneten Stoffe angehören.

Hiernach löst sich von selbst das zweite Bedenken, ob nämlich eine Solostimme der adäquate Repräsentant des höchsten Wesens sein könne? — Die Solostimme drückt den Gegensatz des Einzelnen und Persönlichen zum Allgemeinen aus; das letztere wird durch den Chor vertreten. Gott ist im höchsten Sinne »einzig« in seinem Wesen, daher auch schlechthin individuell; ausserdem Person im vollsten Sinne des Wortes. Er kann nicht anders als durch eine Solostimme repräsentirt werden. Der etwaige Einwand, kein Sänger werde diese Aufgabe vollkommen zu lösen vermögen, constatirt nur eine Thatsache, kann aber das Princip nicht entkräften. Uebrigens »wer darf ihn nennen?« welches menschliche Mittel wäre im Stande das Wesen Gottes nur annähernd auszudrücken? Etwa Chor, Orchester und Orgel? Freilich der denkbar vollendetste Wohllaut und Vollklang, aber eben darum am wenigsten zum Symbol der Gottheit geeignet. Der Chor besteht immer aus einer Vielheit, bildet aber nie eine wirkliche, sondern nur eine gedachte Person; er hat es stets mit einer Vielen gemeinsamen Empfindung oder Entschliessung zu thun. Das göttliche Wesen hat zwar die unermesslichste Fülle der Kraft und des Lebens in sich, aber dieses doch immer als in den Mittelpunkt der individuellen Persönlichkeit zusammengeschlossene Einheit. Die Wahl des Chores für die Stimme Gottes wird daher stets einen pantheistischen oder naturalistischen Beischmack haben müssen. Und was endlich den Ausdruck der göttlichen »Allmacht und Majestät« anlangt, so kam es in dem vorliegenden Stoff darauf gar nicht an; ganz abgesehen davon, dass die Solostimme dies auch nicht ausschliesst. Gott redet vielmehr als Freund zum Freunde, 2. Mos. 33, 11; Jac. 2, 23; er lässt sich zu Abraham gnädig herab, um ihm die Verheissung zu geben. Will man die göttliche Erhabenheit Jehovah's illustriren, so besitzt dazu das Orchester und die Orgel hinlängliche Mittel.

Nach dem Gesagten erscheint es uns nicht eben als ein »guter«, sondern vielmehr als ein sehr verfehlter Gedanke, die Stimme Jehovah's durch den Chor auszudrücken. Uebrigens möchte man sich selbst dies noch gern gefallen lassen, wenn die betreffenden Stellen wirklich »erhabene Tongemälde« wären. Indess macht sich gerade in ihnen eine merkwürdige Steifheit und Monotonie bemerklich, gegen welche der theils weichliche, theils doctrinäre Charakter der übrigen Stücke einen eigenthümlichen Contrast bildet. Mangold hat nicht vermocht, jene

Urzeit in ihrer biblischen Einfalt, Tiefe und Erhabenheit wiederzugeben. Es möchte freilich überhaupt unserer Zeit die Ruhe und Reife, Tiefe und Objectivität des Geistes fehlen, welche zu der treuen Darstellung religiös-historischer Stoffe unbedingt erforderlich ist.

Musikleben in London.

F. P. Die mit Ende Juli abgelaufene Saison war eine überaus bewegte; deutsches Element war im Concert und der Oper vorzugsweise stark vertreten. Wir wollen für diesmal eine Rundschau der Concerte halten. — Unter den Violinisten, die in den verschiedenen mus. Vereinen auftraten, steht obenan Joachim, der mit seinem 2. Violinconcert einen neuen Edelstein in den Kranz seiner Meisterleistungen einlegte. Sivori, Lotto, Wieniawsky, Lauterbach traten neben ihm stets ehrenvoll auf. Lauterbach, der zum erstenmale in London spielte, hatte sich einer überaus günstigen Aufnahme zu erfreuen; seine Vortragsweise, besonders Spohr'scher Werke, hat etwas ungemein Gewinnendes. Ein weicher, warmer Ton, reinste Intonation, geschmackvolle Cantilene und das nöthige Feuer in brillanten Passagen vereinigen sich zu einem wohlthuenden Ganzen, dem der Zuhörer stets mit Wohlgefallen lauschen wird. Nach solch glänzendem Debut hoffen wir ihn in kommender Saison wieder zu hören und dann wohl auch im Quartett, zu dem er vorzugsweise berufen scheint. — Ausser Piatti, der Paris bald wieder untreu wurde, war diesmal das Cello noch in den Händen der Herren Jaquard aus Paris und Davidoff aus Petersburg, beide sind geschmackvolle Spieler. Am Clavier waren die einheimischen Kräfte: Mad. Goddard, Miss Zimmermann, die Herren Pauer, Hallé etc.; Gäste waren Frl. Wieck, Frl. Krebs, die Herren Jaell, Leschetitzky etc. Eine Reihe von Concerten mit sehr gewählten Programmen gab Hallé, der auch abwechselnd mit Mad. Goddard den Clavierpart in den monday popular Concerten übernahm. Einmal spielte daselbst auch Jaell im Verein mit Joachim, Davidoff, Ries und Webb das Schumann'sche Quintett Op. 44. Jaell spielte ferner in Ella's Matineen mit Joachim die Sonate Op. 105 (A-moll) und mit Wieniawsky und Davidoff Beethoven's Trio Op. 97; endlich noch in der neuen philh. Gesellschaft Beethoven's Cmoll-Concert. Jaell ist hier ein stets gern gesehener Gast. — Leschetitzky von Petersburg, dessen Frau, eine Sängerin mit bescheidenen Mitteln, in mehreren Concerten mitwirkte, trat nur einmal auf und zwar bei Ella. Die Wahl fiel abermals auf Schumann's Quintett. Endlich noch spielten Pauer und Miss Zimmermann ebendaselbst Schumann's Duo für zwei Claviere und die edle Harmonie der Composition übertrug sich auch auf das Spiel der Vortragenden. Ella's Kammerconcerte sind grösstentheils von Damen besucht. Auf seine Programme, sorgfältig ausgeführt und stets auf die Aufführungen der früheren Jahre zurückweisend, hält er sich etwas zu Gute; ob ihm die dreimalige Wahl Schumann's von Herzen kam, ist stark zu bezweifeln; doch die Zeit drängt vorwärts und »da hilft auch kein langes Besinnen«. — Eines der glänzendsten Concerte gab Pauer in *Hanover square Rooms* und wurde dabei von vorzüglichen Kräften unterstützt; Frau Meyer-Dustmann trat darin zum erstenmal auf, ferner Reichard, Mayerhofer, Lauterbach und Frl. Bettelheim. Letztere zeigte sich zugleich dem englischen Publicum als ganz vorzügliche Clavierspielerin. Pauer spielte auch in der *philh. society* Beethovens Concert in G, und in der *musical soc.* Mendelssohn's Serenade — beide Werke mit wahrhaft künstlerischer Weihe. — Die jugendliche Clavierspielerin Marie Krebs ist vom Director von Covent-Garden-Theater als gute Prise für seine Concerte im Crystallpalast und den Promenaden-Concerten in Covent-Garden gewonnen worden. Dies schöne Talent bewegt sich da in gefährlichen Elementen, die auf ihre künstlerische Ausbildung nur nachtheilig wirken können. Die hiesige Kritik hat bis jetzt, zugleich ihre öftere Wahl von abgestandenen Phantasien aus Norma, Lucrezia u. dgl. scharf tadelnd, ihren kräftigen Anschlag und ihr präcises Spiel hervorgehoben. Ein kräftiger Anschlag ist allerdings nöthig in einem Riesenraume, der über Ein halbmalhunderttausend Menschen zu fassen vermag! — Ausser den deutschen Gesangskräften der Oper, die auch in Concerten mitwirkten, müssen wir noch Frau Dustmann erwähnen. Die Wahl ihrer Stücke war vortrefflich, doch hätte sie besser gethan, die Bühne zu wählen, die ihr eine bessere Gelegenheit geboten hätte, ihre eigentlichen Vorzüge glänzen lassen zu können. — Die *Monday popular*-Concerte zeigen in ihren Programmen abermals einen erfreulichen Fortschritt und das Publicum dankte durch zahlreichen Besuch und lebhaften Beifall. Das für den leidenden Ernst veranstaltete Concert, unter Mitwirkung der besten Kräfte, erzielte eine glänzende Einnahme. — Die im April abgehaltene Shakespeare-Feier, besonders so weit Musik dabei in Mitleidschaft gezogen war, hatte ein klägliches Resultat. Es war die Zeit des Garibaldirausches und wenn der Engländer in Enthusiasmus ist, steigt er erbarmungslos über Alles hinweg; diesmal schonte er sogar das eigene Kind nicht. — Die *sacred harm. society* brachte mit Ostern die Oratorien: Paulus, Elias, Israel, Samson. Diese Gesellschaft, mit so reichen Mitteln ausgestattet, hält in der Wahl ihrer Aufführungen stets denselben Rundgang. Sie versprach im Jahre 1854 Händels bedeutendere Werke, der jetzigen Generation so gut wie unbekannt, nach und nach vorzuführen; doch blieb es bis jetzt bei dem Versprechen. — Die *national choral society* brachte ein neues Oratorium »Ahab« (von Arnold), gab demselben aber gleich mit der ersten Aufführung das Grabgeleite. — Leslie's Chor-Concerte waren wieder von einer Reihe von trefflichen Künstlern unterstützt. Unter den grösseren und kleineren Chören fand abermals Hauptmann's »*salve regina*« die gebührende Anerkennung. — Die philharmonischen Concerte brachten an sechs Abenden Symphonien von Beethoven (Nr. 3, 5, 6, 7), Mendelssohn, Haydn, Mehul (G-moll), Schumann (in C, zum erstenmale) und eine, schon vor zwei Jahren hier aufgeführte Fragmentsymphonie (3 Sätze) von Bennett. Ferner Clavierconcerte von Mendelssohn und Beethoven, Weber's Concertstück (Mad. Goddard) und Violinconcerte von Mendelssohn, Joachim, Spohr (Wieniawsky, Joachim, Lauterbach). Der arge Missgriff, neben Concerte von Mendelssohn und Beethoven und dessen Eroica den Gounod'schen Faustwalzer und Rossini'sche Arien zu stellen, mag hier als Curiosum erwähnt werden. — In den Concerten der *new philh. soc.* spielten Sivori, Lotto und Lauterbach Concerte von Mendelssohn, Viotti und Spohr; Symphonien von Schubert, Mendelssohn und Beethoven waren die Grundpfeiler der vier Concerte. — Die *musical society* liess neben der Eroica und einer Manuscript-Symphonie von Bennett auch Mozart leben. — Bei Hofe fanden drei Concerte (*state concerts*) statt, wobei natürlich Alles im festlichen Staatskleide. Die Programme, wohl höchst elegant gedruckt, waren doch höchst eigenthümlich zusammengestellt. Besser war es bei einem noch nachträglichen Concert in engerem Kreise, wozu nur Joachim und Gunz geladen waren und mit der Wahl von S. Bach, Spohr, Esser, Schumann als echte Künstler das Auditorium, die Componisten und sich selbst ehrten. —

Es ist begreiflich, dass sich in einer so grossen Stadt zur Zeit der Saison eine Unzahl kleinerer Concerte zusammendrängt, von denen die meisten nur den Zweck haben, eine musikalische Steuer auf die betreffenden Bekannten auszuüben und den Namen des Concertgebers eine Zeit lang in den Zeitungsankündigungen glänzen zu lassen. Einem Concert aber wird von Vielen, die gerne alle Künstler der Saison beisammen sehen wollen, mit ängstlicher Spannung jährlich entgegengesehen. Wir meinen das Benedict'sche Concert, welches wir nur als trauriges

Experiment erwähnen, denn dessen Länge (diesmal noch über volle fünf Stunden, in denen bei fünfzig Nummern heruntergejagt wurden) enthebt es jeder eingehenderen Besprechung. Doch der Saal ist gefüllt und damit der Zweck erreicht.

Nach so vielen musikalischen Freuden und Leiden im Innern der Stadt wird ein Ausflug ins Freie wohl thun und wir schliessen für jetzt mit einem Besuche im Crystallpalast. Dieses Gebäude, die Zierde von ganz England, steht mit seiner Pracht wie ein entführtes Wunderwerk des Südens da. Der Besucher wird nicht müde die herrlichen Räume zu durchwandern, die ihn wie mit Zauberschlag von einem Welttheil zum andern tragen. Im Verlauf der Saison waren an Sonnabenden eine Anzahl sogenannter Operconcerte veranstaltet, denen ein sehr zahlreiches Publicum mit so viel Aufmerksamkeit beiwohnte, als es eben der Ort erlaubt. Man kann natürlich an solche Aufführungen nicht den Maassstab gewöhnlicher Concerte legen und sie nur in ihrer Gesammtheit beurtheilen. Dass aber auch hier bei so ungünstigen Verhältnissen es möglich ist, der Würde der Kunst gerecht zu werden, zeigen die Programme und gar mancher Composition wurde hier durch treffliche Aufführung der Geleitsbrief zum späteren Einzug in London ausgestellt. Musikdirector Manns und sein vortreffliches Orchester können sich dies als schönsten Lohn anrechnen.

In unserm nächsten Berichte wollen wir die diesjährigen Leistungen der beiden italienischen Opern besprechen.

Vorschlag einer neuen Bezeichnung des Dämpferpedals am Clavier.

Um den so häufig vorkommenden Missbrauch des Pedals (Fortezugs) zu verhindern, schlage ich den Claviercomponisten nachfolgende neue Bezeichnung für den Pedalgebrauch vor.

Man ziehe unter den zehn Linien, welche für die Hände bestimmt sind, noch eine elfte für den Fuss, versehe diese ebenfalls mit Taktstrichen und zeige, ganz auf die gewöhnliche Art, durch welche man angiebt, wie lange der Finger die Taste drücken soll, mit Noten und Pausen an, wie lange der Fuss zu treten oder zu pausiren hat.

Bisher wurde der Pedalgebrauch entweder gar nicht angezeigt oder man bezeichnete das Treten durch Ped., das Auslassen des Pedals durch ⊕ oder *.

Da, wo die Bezeichnung des Pedalgebrauches unterbleibt, setzt der Componist voraus, dass der Clavierspieler Harmonielehre versteht und durch diese weiss, dass man das Pedal bis zu dem nächsten accordfremden Ton benutzen darf, worauf man es wieder auslassen soll; ausserdem rechnet der Componist noch darauf, dass der Clavierspieler ein feines ästhetisches Gefühl besitzt, welches ihn abhält, das Pedal in gewissen Fällen zu treten, wo es die Regeln der Harmonielehre gestatten würden.

Die Voraussetzung der Kenntniss der Harmonielehre ist bei jüngeren Spielern, sowie bei der Mehrzahl der Dilettanten unzulässig; auch ist das Wesen der Accorde, sobald sie in arpeggirter Form auftreten, nicht immer leicht erkennbar.

Wie bedenklich die Zuversicht auf ästhetisches Gefühl ist, wird klar, wenn man erwägt, wie viel Missbrauch des Pedals man selbst bei Virtuosen begegnet. Man sollte um so weniger darauf rechnen, dass die Mehrzahl der Clavierspieler den Gebrauch des Pedals aus der Art der Composition übereinstimmend herausfinden, als selbst gewiegte Meister die Werke anderer, verstorbener Componisten in neuen Ausgaben mit Pedalzeichen versehen haben, welche mitunter allgemeines Bedenken hervorgerufen haben. Vorsichtige Componisten der neueren Zeit haben das Pedaltreten selbst angezeigt, doch schützt sie das nicht vor Unfug, da die Clavierspieler gewöhnlich alle Stellen für vogelfrei ansehen, wo das Pedalzeichen fehlt.

Am grausamsten gehen mit dem Pedal Clavierspieler mit mangelhafter Fertigkeit um; — sowie Gastwirthe gern bedenkliches Fleisch mit dunklen, Alles verhüllenden Saucen überschütten, so soll der Sums, der durch das Pedaltreten hervorgerufen wird, die Lücken, welche die Finger lassen, ausfüllen; man hat da oft die Empfindung, als ob Jemand mit einem Maurerpinsel über ein Gemälde fahren würde. Zwar kann man sich durch das kategorische »*senza Pedale*« das Pedaltreten verbitten, doch glaubt der mittelmässige Clavierspieler gewöhnlich nur zu bald, dass das »*senza*« nicht mehr zu gelten habe und tritt wieder keck mit dem Fuss auf das Pedal und der Composition auf das Herz.

Als Verwahrung gegen das unzeitgemässe Treten wären somit die Pausen für den Fuss das sicherste Mittel.

Zu den Uebelständen der heutigen Pedalbezeichnung gehört auch, dass das übliche Zeichen zu umfangreich ist; man kann es leicht bei mehreren nebeneinander stehenden Noten auf eine unrechte beziehen und es zu früh oder zu spät nehmen und in beiden Fällen die Wirkung der Composition beeinträchtigen. Ueberdies wird das Pedalzeichen sehr häufig ungenau und falsch angesetzt, erstens weil es mitunter der Componist selbst nur so — beiläufig hinsetzt, oder weil es der Notenstecher nach Belieben unten oder oben, etwas mehr rechts oder links anbringt, jenachdem er »gerade Platz« hat.

Der Umfang des gebräuchlichen Zeichens erschwert auch ausserdem die Bezeichnung des raschen, oftmaligen, nacheinanderfolgenden Tretens, da sich dann die Zeichen so häufen, dass man sie nicht gut unterbringen kann. In diesem Falle wäre die Bezeichnung durch die Notenschrift gewiss zweckmässiger.

Am willkommensten dürfte eine derartige Bezeichnung den Lehrern sein. Der Lehrer lässt den Anfänger seine Aufgabe erst mit der rechten, dann mit der linken Hand allein üben, später mit beiden Händen zusammen, hierauf mit dem Fuss allein und zuletzt — Hände und Fuss zusammen. Ich habe bereits derartige Uebungen mit meinen Schülern vorgenommen, welche von bestem Erfolge begleitet wurden; ich zog mit dem Bleistift eine Pedallinie und zeigte das Treten mit Noten an, was von dem Schüler augenblicklich begriffen wurde.

Der Schüler braucht eben in dem gegebenen Falle nicht mehr Componist zu sein, auch nicht Aesthetiker, nur — »eintheilen« muss er können, während der Lehrer im andern Falle, nachdem er da, wo Zeichen gänzlich fehlen, den Pedalgebrauch aus der Harmonielehre erklärt, doch gleich darauf an ähnlicher Stelle aus andern Gründen denselben wieder verbieten muss; wo aber Zeichen stehen, den Schüler anhält, diese genau zu beachten, im nächsten Augenblicke aber den Schüler schilt, dass er nicht merkt, dass das Pedal schlecht angezeigt sei.
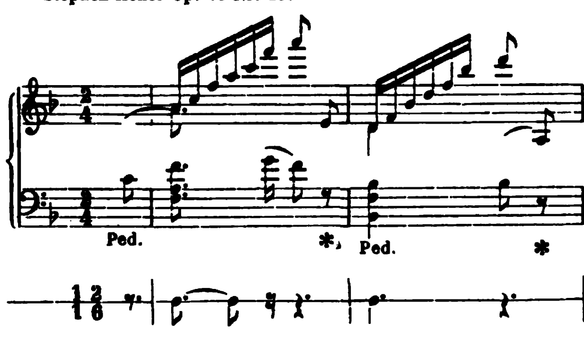
Es lassen sich zwar auch Einwendungen gegen die neue Schreibart machen; zuerst wird man sagen, dass der Ueberblick durch die neue Linie erschwert würde und ferner, dass man mehr Raum als bisher brauchen würde. — Dem lässt sich entgegnen, dass, so lange der Schüler die Composition nicht »in den Fingern« hat, er sich um die Pedallinie nicht zu kümmern brauche, dass es aber nachher dem Spieler gewiss erwünscht sein wird, eine so genaue Angabe, wie sie nur durch die Notenschrift möglich ist, vorzufinden. Gewöhnt er sich übrigens an die Partiturausgaben von Trios, wo er zwei Notensysteme für andere Instrumente, versehen mit allen möglichen musikalischen Zeichen, überschlagen muss, um zu den Noten zu gelangen, welche er zu spielen hat, so wird er sich wohl auch bald mit der einzelnen Linie, die nur Noten, Bindungen und Pausen enthält, befreunden. Der Raum für die eine Linie ist unbedeutend, weil nur Noten auf — nicht ausser dieselbe ge-

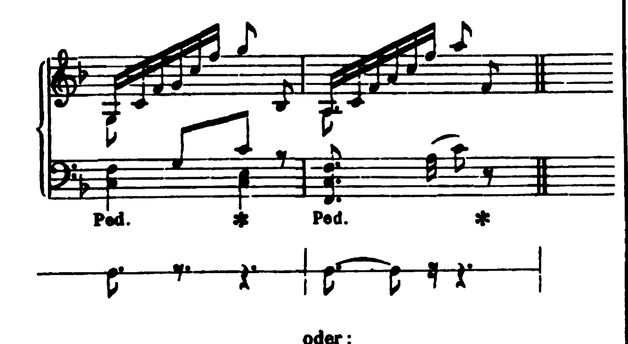
schrieben würden, und selbst wenn ein grösserer Raum als bisher benöthigt würde, so könnte das nicht maassgebend sein für die Nichteinführung der neuen Bezeichnung; zieht doch auch Niemand die alte Schreibart der Orgelstimmen der neuen vor, und bevorzugt doch Jedermann die Partiturausgaben.

Der Gewinn der neuen Schreibart wäre also in Summa der: dass der Componist seine feinsten Intentionen betreffs des Pedalgebrauchs angeben kann, dass er nie missverstanden werden kann, auch wohl — dass er selbst genöthigt wird, gewissenhafter bei der Angabe zu sein, weil man ihm durch sein Verschulden entstehende Unreinheiten vorwerfen kann. Der Spieler aber braucht dann fernerhin nicht mehr ängstlich zu sein, er kann nicht fehlen, sobald er sich an die Eintheilung hält und das für die Clavierspielkunst gewonnene Resultat wäre ein reines und dabei vollklingendes Spiel.

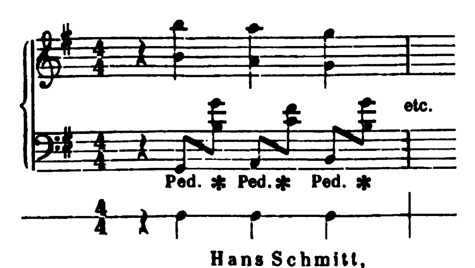
Besser als viele Worte könnte wohl nachfolgende Gegenüberstellung beider Schreibweisen die Mangelhaftigkeit der alten und die Vorzüge der neuen Schreibart darstellen:

Stephen Heller Op. 46 Nr. 25.





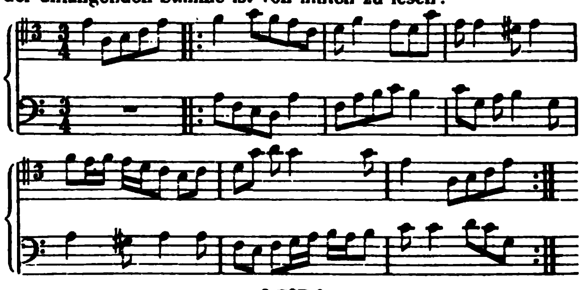
oder:



Hans Schmitt,
Lehrer des Clavierspiels am Conservatorium in Wien.

Auflösung des Räthsel-Canons in Nr. 32 d. Bl.

Der mitgetheilte Canon ist »flohsprüngig«, d. h. jeder Takt der anfangenden Stimme ist von hinten zu lesen:



Nachrichten.

Aus München wird uns geschrieben: »Am 1. October wird hier der »Fliegende Holländer« von Wagner unter des Componisten Leitung zur Aufführung kommen. Ueberhaupt werden die hiesigen musikalischen Verhältnisse einen noch vor Kurzem ungeahnten Umschwung erfahren. An Stelle der Lachner'schen Classicität und Exclusivität wird die ganze Zukunft treten. R. Wagner geht in den königlichen Gemächern ungemeldet aus und ein; Hans von Bülow wird wahrscheinlich Director des Conservatoriums und Weitzmann aus Berlin soll als Lehrer des Contrapunkts berufen werden. Nun, es wird nicht so leicht gehen wie sie vielleicht meinen.«

Die Wiener »Recensionen« bringen in Nr. 36 einen Artikel »Mozart's verdeutschter »Figaro««, in welchem Textverbesserungen geboten und den Sängern zur Annahme empfohlen werden.

Am 21. August ist in Pesaro das Denkmal enthüllt worden, welches man dem daselbst bekanntlich geborenen Maëstro Rossini gesetzt hat. Am Abend vorher wurde im Theater »Wilhelm Tell«, aber ohne Tenor, aufgeführt. Stigelli war plötzlich unwohl geworden, und ein anderer Tenor, der die Partie hätte singen können, nicht aufzutreiben. Bei der Enthüllung wurden natürlich Reden gehalten und ein Orchester von 500 Musikern spielte die Ouvertüre zu *Gazza ladra*; dann wurde eine Cantate von Mercadante aufgeführt. Der berühmte neapolitanische Componist, der jedoch zu kommen verhindert war, hatte dieser Cantate die schönsten Stücke *(morceaux)* aus *La Donna del Lago* und *Zelmire* zu Grunde gelegt. Die Feier wurde mit der Ouvertüre zur *Semiramide* beendigt. Abends fand im Theater ein Concert statt, in welchem Fragmente aus dem *Stabat*, dem *Barbier*, der *Cenerentola*, dem *Mosè* und der *Semiramide*, dann eine Cantate von Pacini gesungen wurden. — König Victor Emanuel hat bei dieser Gelegenheit Rossini das grosse Ordensband der heiligen Moritz und Lazarus verliehen.

Ein Wiener Photograph hat die Veröffentlichung einer Serie von Ansichten eingeleitet, unter welchen sich die Gräber von Mozart, Beethoven und Schubert befinden.

Leipzig. Am Stadttheater fanden bisher Aufführungen von Halevy's »Jüdin« und Flotow's »Martha« statt. Die Wahl dieser Opern lässt sich durch Pietät rechtfertigen, da man mit neuen noch nicht zusammengewöhnten Kräften ein classisches Werk nicht riskiren wollte. — Jene Aufführungen gingen zur Zufriedenheit des zahlreichen Publikums vor sich. Wir kommen auf die neuen Kräfte nächstens zurück, sobald wir uns ein festes Urtheil über dieselben gebildet haben.

Stipendium der Mozart-Stiftung zu Frankfurt a. M.

Die Mozart-Stiftung zu Frankfurt a. M., begründet bei dem im Jahr 1838 dahier veranstalteten Sängerfeste, beabsichtigt wieder ein Stipendium zu vergeben. Es kommen hierbei nachfolgende Bestimmungen der Statuten in Betracht:

§ 1. Die Mozart-Stiftung bezweckt Unterstützung musikalischer Talente bei ihrer Ausbildung in der Compositionslehre.

§ 2. Jünglinge aus allen Ländern, in denen die deutsche Sprache die Sprache des Volks ist, können diese Unterstützung in Anspruch nehmen, wie sie unbescholtenen Rufes sind und besondere musikalische Befähigung besitzen.

§ 25. Bewerbungen um das Stipendium werden in frankirten Zuschriften bei dem Ausschuss gemacht: dieselben müssen nebst Angabe des Alters mit Zeugnissen über die musikalischen Fähigkeiten und Leistungen des Bewerbers begleitet sein.

§ 26. Genügen Zeugnisse und Erkundigungen, so wird der Bewerber vom Ausschuss aufgefordert, seine musikalische Befähigung durch die That nachzuweisen.

§ 27. Dem Bewerber wird die Composition eines vom Ausschuss bestimmten Liedes und eines Instrumental-Quartettsatzes übertragen.

§ 29. Drei Musiker von anerkannter Autorität üben das Amt der Preisrichter.

§ 33. Der erwählte Stipendiat wird sodann nach Wahl des Ausschusses, wobei jedoch der Wunsch des Schülers möglichst berücksichtigt werden soll, einem Meister in der Compositionslehre zum Unterricht übergeben.

Wir laden nunmehr zur Anmeldung bei uns bis zum Tage des 1. October d. J. Alle diejenigen ein, welche geneigt und nach obigen Vorschriften geeigenschaftet sind, sich um das Stipendium zu bewerben. Zugleich ersuchen wir alle verehrlichen Redactionen deutscher Zeitungen, dieser Bekanntmachung, zu deren möglichster Verbreitung, einen Platz in ihren Blättern vergönnen zu wollen und sind dafür zum Voraus dankbar verpflichtet.

Frankfurt a. M., den 31. August 1864.

Der Verwaltungs-Ausschuss der Mozart-Stiftung.

ANZEIGER.

Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Allgemeine
Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Selmar Bagge.

Leipzig, 21. September 1864. **Nr. 38.** Neue Folge. II. Jahrgang.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.
Preis: Jährlich 5 Thlr. 10 Ngr. Vierteljährliche Pränumeration 1 Thlr. 10 Ngr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr.
Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Ueber Ernst Otto Lindner's „Zur Tonkunst. Abhandlungen."

(Berlin, J. Guttentag 1864.)

(Schluss.)

Wir nannten oben Bach den virtuosen Meister der älteren Polyphonie und haben damit ebenso seine ganz unvergleichlichen Vorzüge vor allen Nebenbuhlern, wie eine zugleich doch wieder einseitige Richtung seiner Kunst andeuten wollen. Er trotzt gewissermaassen auf seine Herrschaft über die Mittel, er wagt sich an jedes Problem, er überwindet jede Schwierigkeit: auf seinen festgegründeten Fundamenten führt er seinen Bau in schwindelnde Höhen mit gleichsam göttlicher Sicherheit — man wird aber nicht immer sagen können, dass solcher Aufwand im rechten und befriedigenden Verhältnisse zu den einfachen, schlichten Objecten stehe, die er oft genug behandelt. Solchen Stoffen gegenüber wird seine Methode doch hin und wieder zur Manier; im Bestreben, alle Dinge hoch über das Niveau des Alltäglichen in seinen Kunsthimmel zu erheben, zeigt er sie gelegentlich in einer Höhe, welche das eigentlich Charakteristische kaum mehr wahrnehmen lässt. Er gleicht dann einem Declamator, der Alles, ohne Unterschied, höchst bedeutend und in feinster Betonung sagen will und gerade dadurch in eine Monotonie verfällt, welche er eigentlich vermeiden will. Die unendlich fein zugespitzten, sich überstürzenden Pointen seines polyphonen Styles, die einander fortwährend überbieten, nirgends Ruhepunkte lassen, immer mit einer gewissen Hast in eine unendliche Weite streben, sie sind, je nach dem Stoffe, von unendlich fesselndem oder quälerischem, beunruhigendem Reize. Der Verfasser verkennt diese Eigenthümlichkeit nicht: er sieht darin eine Aufforderung zu ächt protestantischer Selbstthätigkeit, die über blos passives Aufnehmen eines Eindruckes hinaus zur eigenen thätigen Theilnahme an dem angeregten innern Processe aufgerufen werde — wir glauben aber doch, dass die grosse Mehrzahl der Hörer von einer Dialectik, wie sie in diesen Formen Bach's waltet, sich wie von einem Wirbelwind fortgerissen fühlen und ihm ziemlich willenlos auf der Strasse folgen wird, die er nach weit abgelegenen Regionen einschlägt. Man muss eisenfeste Nerven oder nur wenig Empfänglichkeit für das musikalische Detail haben, um nicht jenem unaufhörlichen Andrange immer neuer und immer gesteigerter Toncombinationen im Verlaufe grösserer Werke Bach's zuletzt fast widerstandslos zu erliegen.

Es liegt in der Natur dieser Polyphonie, dass sie am geeignetsten ist, eine grosse in sich mannigfaltige Bewegung darzustellen, die Vereinigung unter sich verschiedener Elemente unter gleichen Eindrücken zu schildern. Deshalb haben die Chöre der älteren Meister so überzeugende Gewalt: die Methode der Darstellung entspricht darin ihrem Objecte. Je massenhafter Bach seine Mittel aufbaut, verschiedene Chöre und daneben wieder verschiedene Instrumentalgruppen zusammenstellt in selbständiger Bewegung aller einzelnen Elemente, je fasslicher ist häufig genug das Ganze, das sich aus den zusammendrängenden Tonwellen aufbaut — das Bemühen, alle Details für sich zu verfolgen, wird von dem mächtigen Totaleindrucke dann einfach verschlungen. Dies sind die eigentlichen Triumphe seiner Kunst, wo der ungeheuer complicirte aufgewendete Apparat in seiner grossen Gesammtbewegung ganz als ein einheitlicher erscheint: aus dem Gewirr der verschiedenen Stimmen bauen sich majestätische, grosse Umrisse auf, in deren ungeheuren Dimensionen die Einzelnheiten gewissermaassen verschwinden, wie die kleinen Ornamente in grossartigen Architecturen, die für sich wenig bedeuten, an ihrer Stelle nur die Einheit des Styls im grossen Ganzen dem Auge wiederspiegeln wollen, das zufällig auf ihnen sollte haften bleiben.

Der Wetteifer der charakteristisch verschiedenen und doch wesentlich gleichartigen Menschenstimmen des Chors giebt das treffende Bild eines Gemeingefühls, welches eine Volksmenge beherrscht und das in den einzelnen Gruppen dieser Masse doch wieder sich eigenthümlich nüancirt. Jene dialectische Methode der Polyphonie, welche sich für solche Zwecke durchaus bewährt, wird dagegen von zweifelhaftem Werthe, wenn es sich um die in sich geschlossene Stimmung des Einzelnen und deren energischen Ausdruck handelt. Die älteren Meister können sich auch dann vielfach nicht entschliessen, die gewohnte und so reizvolle Technik aufzugeben. Da diese sie auf gegensätzliche Momente durchaus hinweist, so bringen sie die Gesangsstimme ohne Bedenken nun auch mit einer Instrumentalstimme oder einer Gruppe von Instrumenten in jene intimen, verwickelten Beziehungen, vertheilen ihre musikalischen Themen und das Figurenwerk ziemlich gleichmässig an diese einzelnen Stimmen und behandeln sie alle mit der rücksichtslosen Strenge des Systems so ziemlich auf einem Fusse. Eine derartige Consequenz beruht auf einer inneren Unwahrheit, verdunkelt den Unterschied, der zwischen der Gesangsstimme und dem Tönen jeden auch noch so ausdrucksvoll

gespielten Instruments als ein ganz natürlicher gegeben ist. Es ist ein mehr oder weniger willkürliches Unterfangen, die Menschenstimme, welche die natürliche Herrscherin im Reiche der Töne ist, da sie die Stimmung am Unmittelbarsten, gewissermaassen an der Quelle geschöpft wiederzugeben vermag, die zudem das bedeutsame Element des Textes hinzubringt, auf ein Niveau mit einer Geige, Oboe oder dergl. zu stellen. Die Arien mit obligaten Instrumenten, sie mögen von Bach, Händel, Mozart oder wem sonst, geschrieben sein, leiden alle gleichmässig an diesem Missverhältniss. Sind die Chöre des älteren Styls farbenreich ausgeführten Gemälden zu vergleichen, so nehmen sich daneben die Arien wie Zeichnungen aus, die durch sehr fein gezogene Umrisse, die scharfen, krausen Linien der obligaten Stimmen, ähnliche Effecte erreichen möchten, ohne doch je dahin gelangen zu können. Man sagt, die Einheit des Styls verlange eine derartige Behandlung — man kann aber mit demselben Rechte erwiedern, die Verschiedenheit der Objecte verlange eine verschiedene Methode der Darstellung. Die Uebertragung der architectonischen Grundformen eines grossen Gebäudes auf alle Details seiner Einrichtung wird leicht einen kleinlichen, das Ganze nicht hebenden Eindruck machen: der gute Geschmack wird sich hier vielfach in ausgleichender Weise anders zu helfen wissen. Auch Bach und Händel haben hin und wieder jene starre Consequenz aufgegeben und schon von den Formen Gebrauch gemacht, welche bei ihren Nachfolgern volle Durchbildung fanden. Im Ganzen und Grossen verleugnen beide nie, dass ihre Kunst vom Orgelspiel ausgegangen ist und sich nie ganz von den Manieren desselben emancipirt hat. Die Bank des Organisten hat so gut ihre eigenthümlichen Gefahren, wie die Opernbühne.

Eine richtigere Würdigung der Bedeutung und des Werthes der volksthümlichen Formen der Kunst war es, wodurch die gewissermaassen zünftige Methode der älteren Meister allmälig beseitigt wurde. Die Choräle, Märsche, Tänze, Lieder, welche die letzteren nur als Episoden gelten liessen, wurden nun das Vorbild, nach dem man seine Melodien baute, und es war dies nicht ein Zeichen des Verfalls, eine Rückkehr zur Dürftigkeit, sondern das richtige Erfassen einer früher verkannten Wahrheit, dass nämlich die Kunst, wenn sie wirklich jenen Kreis der Stimmungen erschöpfen soll, neben jener dialectisch entwickelnden auch über solche Formen gebieten muss, in denen sich in einfachster, concisester, schlagfertigster Weise das Wesentliche in wenige Züge zusammendrängen lässt. Man stellte neben jene Polyphonie eine Homophonie, welche in der Behandlung grosser Meister auch vor dem Scheine der Aermlichkeit durch kunstvollen Bau wohl zu bewahren war. Man stellte die gegensätzlichen Momente nun in rhetorischer Weise neben einander und hatte alle Feinheiten der musikalischen Kunst für die Vermittlung, für die Uebergänge von einer Stimmung zur andern, aufzuwenden — eine Aufgabe, welche sich die ältere, meist bei einer Grundstimmung verharrende Kunst nur selten stellte. Das Orchester fand nun eine ganz andere Verwendung: die in alter Art sich hervordrängenden Einzelinstrumente verschwinden mehr und mehr in der Gesammtheit, der sich in sich ausgleichende Klang der Masse der Instrumente wetteifert nicht mehr mit der Gesangsstimme, sondern wird zum gewaltigen Träger derselben. Seine Functionen werden nunmehr unendlich mannigfaltig: jetzt bildet es nur den malerischen Hintergrund, vor dem sich die Stimme bewegt, jetzt scheint es von individuellem Leben erfasst zu werden, so dass man es einem Chor vergleichen kann, der der handelnden Person zur Seite tritt und die Einzelempfindung gleichsam in vergrössertem Maassstabe wiederzuspiegeln scheint, dann wieder tritt es dem Vocalen ganz selbständig in charakteristisch instrumentaler Haltung gegenüber und unternimmt es, jene ganze Welt der Stimmungen ganz auf seine Weise in seinen Tonmassen wiederklingen zu lassen.

Vergegenwärtigt man sich diesen Gang der Entwicklung, in welchem sich der lyrische Grundcharakter der Musik zu seinem vollen Rechte verholfen hat, so wird man vor einer einseitigen Ueberschätzung jener älteren Formen bewahrt bleiben. Lindner sagt, nach Bach habe die Kunst Nichts wesentlich Neues aufzuweisen, man kann dies aber nur betreffs des Materials zugeben. Die spätere Kunst ist in ihrer Totalität, in der ganzen Art, wie sie die alten Mittel für ihre neuen Zwecke in Bewegung setzt, eine wesentlich andere und ganz und gar neue.

Im Einzelnen darf man durch enthusiastisches Lob aber ebensowenig zu verdecken suchen, dass bei den so unglaublich fruchtbaren älteren Meistern nicht Alles den Stempel der Vollendung trage. Man gestehe zu, dass die Bewegung nicht selten zu einer mechanischen herabsinkt, besonders in den, wie Maschinenwerk, unerbittlich fortlaufenden Bässen, dass in dem dieser Kunst unentbehrlichen Figurenwesen stereotype Wendungen überall wiederkehren, dass die Vorliebe für eine breite und ausführliche Darlegung und Auseinanderlegung des musikalischen Stoffes oft genug an jene Canzleisprache mit ihrem »sintemal und alldieweil« erinnert, dass die Durchführung der Themen hin und wieder den Eindruck trotzigen und fast eigensinnigen Beharrens bei einem misslichen Unterfangen macht, dass man oft nur die längst geläufigen Schemata ausfüllte, und dass die grossen Meister der älteren Zeit, ganz wie ihre Vorgänger und Nachfolger, und wie es dem Wesen der »Stimmung« entspricht, immer wieder mehr oder minder glücklich sich selbst copirten und schon dadurch selbst dazu auffordern, unter den verschiedenen, in gleicher Richtung angestellten Versuchen eine Sichtung vorzunehmen. Man bewundere ihre technische Sicherheit, die Consequenz, mit der sie ihre hochgestellten Ziele im Auge behalten, aber man verhehle nicht, dass sie selbst die eine Leistung durch die andere gelungenere kritisirt haben und dass die künstlerischen Thaten der auf ihren Schultern stehenden Nachfolger uns Vieles in der älteren Production in einem veränderten Lichte zeigen. Die ästhetische Kritik der neueren Zeiten zieht nur die Consequenzen der grossen, tiefeingreifenden künstlerischen Thaten der späteren Epochen.

Bach und Händel zu Meistern des musikalisch dramatischen Styles machen zu wollen, wie es der Verfasser betreffs der Cantaten Bach's versucht und wie man es bezüglich der Opern Händel's behaupten hört, ist nur möglich, wenn man von aller Präcision der ästhetischen Terminologie absieht. Der dramatische Ausdruck hat sich einen anderen Styl thatsächlich geschaffen und wer im Ernste jene Behauptung aufstellen wollte, müsste consequent in der Gluck'schen und Mozart'schen Oper einen Rückschritt vollzogen sehen. Lindner spricht von individuellen Zügen mit typischem Charakter in den Greisen, Männern, Mädchen, die sich in den Cantaten neben dem Chor vernehmen lassen — in diesem Sinne darf charakteristische Haltung auch der Lyrik nicht fremd bleiben. Das sind Figuren, die nur aus dem Chor heraustreten, um demnächst wieder in seinen Reihen zu verschwinden, und ähnlich steht es mit den Händel'schen Helden, die im entscheidenden Augenblicke auch nicht mehr oder weniger als Chorführer sein wollen. Es ist charakteristisch für eine wahrhaft dramatisch gehaltene Figur, dass ihr individuelles Leben nicht in den Massen

aufgeht. Die Wahrheit ist nur die, dass sich aus der Blüthe charaktervoller Lyrik die davon wesentlich verschiedene Frucht der Dramatik entwickelt hat, dass in jener die Keime zu dieser gegeben waren. Die Behauptung der Enthusiasten, dass selbst das Coloraturenwerk Händel's und Bach's von persönlichstem Leben erfüllt, ein Mittel grossartiger Charakteristik sei, ist danach ebenfalls auf ihren wahren Werth zurückzuführen. Es ist diesen Meistern, wie ihren Nachfolgern, mitunter gelungen, aus der Noth eine Tugend zu machen, derartige Constructionsglieder in einen leidlichen Zusammenhang mit den übrigen Theilen ihrer Gebilde zu bringen, wesentliche Momente scharfer Charakteristik hat aber keiner in diese ganz und gar instrumentalen, der eigentlichen Natur der menschlichen Stimme, wie der Wortsprache fremdartigen Floskeln zu legen gewusst. Die ältere Zeit nahm diese traditionellen Mittel so unbefangen hin, wie das Perrücken- und Zopfwesen, in welchem der Eigenwille damals eine ganz entsprechende Zierde seines lieben Ich's fand oder zu finden glaubte — die veränderte Weltanschauung, in die wir hineingeboren sind, möchte aber doch nicht mehr gestatten, in solchen Dingen, die wir als historisch gegebene hinnehmen müssen, Etwas Wesentliches für die Kunst oder auch nur eine Periode derselben zu suchen. Es ist nicht unser besonderes persönliches Verdienst, dass wir uns von derartigen Vorurtheilen frei wissen, gerade darum dürfen wir aber ohne Selbstüberhebung offen den historischen Fortschritt anerkennen und es entspricht nur dieser uns überkommenen Bildung, uns von jener construirenden Sucht freizuhalten, die Manieren einer Zeit mit der Grösse der ihr angehörigen, sie aber zugleich weit überragenden Künstler zu identificiren. Wer diese wohl zu sondernden Momente zusammenwirft, Alles gleichmässig bewundert, wer z. B., wie der Verfasser, die weltlichen Cantaten Bach's den geistlichen zur Seite stellt und sogar die Komik seines Ausdrucks preist, der wird sich dem Verdachte aussetzen, dass ihm die wahre Grösse des Meisters nicht aufgegangen sei. Wir wenigstens wüssten einem Bewunderer der Kaffeecantate Bach's in Kürze nicht besser zu helfen, als durch einfachen Hinweis auf die Passionen oder eine von lyrischem Schwunge erfüllte geistliche Cantate: verharrt er doch bei seiner Vorliebe, so wird sie ihm freilich keine Discussion nehmen.

Wir sehen davon ab, die mancherlei Widersprüche aufzuweisen, in welche sich der Enthusiasmus des Verfassers verwickelt hat (z. B. betreffs des Verhältnisses Bach's zu seinen Texten, die sich bald ganz in tonkünstlerische Anschauung auflösen, bald wieder die eingehendste, nuancirteste Auslegung durch die Musik finden sollen) und halten es auch nicht für nöthig, den von ihm mitleidig behandelten Beethoven im Einzelnen weiter in Schutz zu nehmen — drängt doch Alles zu einem endlichen Schlusse.

Wir verwahren uns nur noch vor dem Missverständnisse, als solle durch die obigen Bemerkungen über die Schranken der Kunst Bach's die ihm gebührende Ehre irgendwie verkürzt werden. Wir stellen keinen über ihn, nur manche in gleicher Linie neben ihn. So gönnen wir auch der enthusiastischen Darstellung des Verfassers viele Leser, wiederholen, dass jeder mannigfache Anregung seinem Buche verdanken wird, und empfehlen nur protestantische Freiheit, kritische Selbstthätigkeit auch diesem Werke gegenüber. Gerade weil wir in vielen Einzelnheiten mit dem Verfasser übereinstimmen, war die Andeutung der Differenzpunkte nicht in Kürze zu geben.

Für verfehlt halten wir seinen Versuch, insoweit er allen Nachdruck auf jene Willensverneinung, auf jenes hinter seiner enthusiastischen Darstellung halb verborgene philosophische System legt. Mit dem Skepticismus sind — erfahrungsmässig — sehr häufig allerhand abergläubische Neigungen verbunden. Der Idealismus ist nach dem Verfasser reiner Aberglauben — dieses Gespenst ist ihm aber unter der Maske des grossen Bach erschienen. In diesem betet er sein eigenes System an, in Bach schreibt er dem letzteren eine Realität zu, die es, näher und schärfer betrachtet, in diesem Künstler schwerlich gefunden hat. Will man einem grossen Mann gegenüber allen Werth auf allgemeine Formeln und Gesichtspunkte legen, so wird man ebenso gut sagen können, Bach sei von allen seinen Kunstgenossen am rücksichtslosesten der eigenen Individualität gefolgt, werde nie über die Schranken derselben hinausgedrängt, sei der subjectivste aller Musiker und der grösste künstlerische Egoist.

Wir haben unparteiischer Weise schon hervorgehoben, dass die einseitige Vertiefung in das historische Detail auf gleich bedenkliche Consequenzen zu führen scheint, dass also immer und immer wieder auf einer ausgleichenden Verbindung historischer und philosophischer Methode und Arbeit zu bestehen ist, wenn es sich um kunsthistorische Aufgaben handelt. Jede dieser Methoden wird vereinzelt nur verschwommene, schiefe, tendenziös gefärbte und darum entstellte Bilder zeichnen.

Mit beiderlei Einseitigkeiten sind endlich sehr praktische Gefahren gegeben, denen bei Zeiten entgegen zu treten ist. Beide gehen darauf aus, die Errungenschaften unserer grossen Kunstentwicklung zu verdunkeln, indem sie den Faden des Fortschritts auf einem beliebigen Punkt abschneiden, das Grosse und Bedeutende, das bisher durch die gemeinschaftlichen Anstrengungen unserer grossen Männer gewonnen worden ist, in den Mann ihrer Wahl hineinklügeln, um dann auf diesen als den wahren Erlöser und Heilbringer in allen künstlerischen Fragen hinzuweisen. Es handelt sich um musikalisch reactionäre Richtungen, die auf den Buchstaben älterer Ueberlieferungen schwören und ihn vergöttern. Diesen gegenüber ist das volle Recht der Gegenwart, mit ihrer Bildung an alles überlieferte Material heranzutreten, nicht energisch genug zu wahren. In der Kunst jeden grossen Mannes ist ein gutes Theil seines endlichen Wesens mit niedergelegt, das nach und nach verwest und abstirbt, dadurch aber den unverwüstlichen Kern der besseren Hälfte seiner Productionen nur deutlicher und sieghafter hervortreten lässt. Gerade dadurch leben die grossen Künstler in der Nachwelt fort: sie sind für jede Epoche derselben andere, ihr Gehalt muss, wie der des Christenthums, die Probe vollständig veränderter Weltanschauung bestehen und sich gerade in diesem Wechsel erst völlig bewahrheiten. Die philologisch-kritische Richtung, durch deren Anstrengungen allein die älteren Werke in ihrer ursprünglichen Form wiederherzustellen, von Entstellungen aller Art zu befreien sind, hat ihre unbestreitbaren Verdienste und gewährt den kunsthistorischen Studien allein zuverlässige Grundlagen. Wenn es sich aber um lebendige Kunstübung, um Wiederbelebung der alten Werke im öffentlichen Leben der Gegenwart handelt, dann wird es doch nicht mit dem correcten Abspielen der kritisch gereinigten alten Partituren gethan sein, dann haben die Künstler der Gegenwart das Recht und die Pflicht, immerhin mit aller Pietät, aber auch ohne bedenkliche Aengstlichkeit, das Veraltete, unserer Bildung Widerstrebende in älteren Werken bei Seite zu werfen, um das Herrliche und Ewige darin vor aller Welt in um so strahlenderes Licht zu stellen.

Kritische Anzeigen.

Compositionen für Clavier von A. Deprosse.

Vier Charakterstücke (Kinder-Reigen, Jugend-Erinnerung, *Scherzino, Capriccioso,* Mazurka). Op. 1. Hamburg, Fritz Schuberth. Pr. 17½ Ngr.

Valse brillante. Op. 3. Derselbe Verlag. Pr. 12½ Ngr.

Idylle. *Etude de Salon.* Op. 4. Ders. Verlag. Pr. 10 Ngr.

Marche fantastique. Op. 6. Ders. Verlag. Pr. 12½ Ngr.

Trois Mazurkas. Op. 7. Derselbe Verlag. Pr. 20 Ngr.

Deux Valses de Salon. Op. 8. Ders. Verlag. Pr. 15 Ngr.

Vierzehn Etüden in Form eines Lied-Themas mit Veränderungen. Op. 14. Leipzig, Breitkopf und Härtel. Preis 18 Ngr.

Mazurka. Op. 15. Derselbe Verlag. Pr. 12 Ngr.

S. B. Sämmtliche obige Compositionen des in d. Bl. zum ersten Mal genannten Musikers*) gehören, einige schon dem Titel nach, alle aber ihrem Inhalte nach, der Salonmusik an, einem Genre, welches in der Regel nicht in das Bereich unserer Besprechungen fällt, weil Zweck und Mittel meist unkünstlerischer Natur sind. Zweck, — wenn das Publicum, an das es sich wendet und das es unterhalten will, kein künstlerisch gebildetes, kein der Vertiefung in das wahre Kunstwerk fähiges ist, oder geradezu blos oberflächlichen Sinnenkitzel, elegante Formen und höchstens etwas Sentimentalität wünscht. Mittel, — wenn, dem obigen Zweck entsprechend, nichts Anderes als zuckersüsse, aber charakterlose und unbedeutende Melodik, höchst armselige Harmonik und Rhythmik, aufgeputzt freilich mit eitlem Flittergold und leicht wiegendem Passagenkram, darin zu finden ist.

Wenn wir obige Compositionen dennoch hier zur Anzeige bringen, so geschieht es, weil wir in ihnen Besseres gefunden haben, als die eben bezeichneten Eigenschaften. Wir müssen es als ein einfaches Factum vorausstellen, dass, während wir in den meisten Fällen Stücke, die dieser Gattung angehören, mit der Empfindung des Missbehagens bei Seite legen und in solchen Augenblicken das Amt beklagen, welches uns die Nothwendigkeit auferlegt, solche Sachen einer wenigstens oberflächlichen Durchsicht zu unterziehen, wir uns diesmal zu wiederholtem Durchspielen angeregt fühlten, und, wenigstens bei der Mehrzahl der Stücke, noch jetzt nicht bei obigem oder einem ihm ähnlichen Eindrucke angelangt sind. Vielmehr haben wir uns der durchaus musikalischen Art und Weise, der interessanten Stimmführung, der flüssigen und verhältnissmässig reichen Harmonik, der pikanten Rhythmik u. s. w. herzlich gefreut. Es ist ein gewisses Talent in den Stücken unverkennbar, und ein solches wird immer auch in einem untergeordneten Genre Besseres leisten, als das mangelnde Talent im hohen.

Dennoch können wir den Deprosse'schen Stücken der Gattung nach keinen höheren Platz anweisen, als den der »Salonmusik«. Die nächst obere Stufe, das eigentliche Genre- oder Charakterstück, erreichen sie nicht. Dieses fordert bestimmtere Züge, grösseren Reichthum an verschiedenartigen Bildungen, dabei grössere Einfachheit des Ausdrucks, weniger Aufwand an äusserer Eleganz, ja es verschmäht die blosse Zierlichkeit und allen Aufputz, die sich um ihrer selbst willen darstellen. Aber auch der nächst unteren Stufe, der reinen Tanzmusik, gehören die Stücke nicht an, obwohl sie grossentheils auf moderne Tanzrhythmen gebaut sind. Dazu sind sie zu fein im Detail, zu gewählt in der Harmonik und Stimmführung. Die wirkliche Tanzmusik erfordert einen gröberen Pinsel und mehr rhythmischen Schwung.

Da hier eine Reihe von Compositionen vorliegt, die mit einem Op. 1 beginnt, so erwartet man, dass sich darin ein Fortschritt bekunde, dass die späteren Sachen gelungener seien als die ersten. Und so ist es auch glücklicherweise. In den vier Charakterstücken Op. 1 finden wir hübsche Anfänge; aber der Componist kommt noch nicht über die Schablone der Theil-Form hinaus und wird durch viele nacheinander folgende Schlüsse in der nämlichen Tonart monoton. Die *Valse brillante* ist bereits als eine gelungene Nachahmung Chopin's zu bezeichnen und in der Form freier als Op. 1. In der »Idylle« freilich steigt Deprosse in bedenklicher Weise zu Charles Mayer hinab und wird zugleich geschmacklos; eine Melodie, die fortwährend in Achteln läuft, umschrieben durch Sechszehnteltriolen, giebt wohl eine ächte »*Etude de Salon*«, aber der gute Musiker wird dergleichen ablehnen und in die schlechten Salons verweisen. — *Marche fantastique* ist ein falscher Titel für Op. 6, es sollte entschieden »Ungarisches Lied« oder ähnlich heissen. Davon abgesehen ist das Stück recht hübsch geformt. Doch aber war dergleichen schon zu oft da, um das Interesse auf längere Zeit zu fesseln. — Den drei Mazurkas Op. 7 und der einzelnen Op. 15 erkennen wir den Preis vor allen andern Stücken zu. Besonders Nr. 2 von Op. 7 beweist, dass der Componist bei ernstem Streben, es den Besten gleichzuthun, noch sehr Erfreuliches leisten könnte. Es finden sich da treffliche Gedanken, und in der Stimmführung ist Schumann'scher Einfluss im besten Sinne erkennbar. — Die beiden *Valses* Op. 8 halten wir höher als das gleichnamige Stück Op. 3, da hier noch mehr Freiheit herrscht. Eine kleine Figur (in Nr. 2), auf einem Vorhalt beruhend, ist nicht uninteressant und harmonisch sehr artig durchgeführt. Die 14 Etüden, als »Variationen« nicht von bedeutendem Werth, sind doch als »Etüden« sehr zu schätzen und zeugen von nicht gewöhnlichem Talent in canonischer Behandlung, wie überhaupt von einer Gewandtheit des mehrstimmigen Satzes, dergleichen man bei Saloncomponisten selten findet.

Angesichts eines so hübschen Talents bleibt uns nur übrig den Wunsch auszusprechen, dass Herr Deprosse, zur Einsicht gelangend, dass die Salonmusik doch nur eine untergeordnete Gattung ist, sich baldigst zu dem eigentlichen Genrestück wenden und sich in den noch höheren Gattungen wenigstens fleissig versuchen möge. Sollte dann sein Talent sich auch nicht ausreichend erweisen, um darin Bedeutendes zu leisten, sollte er bei der »Salonmusik« zu bleiben für das Beste halten, so wird doch durch das höhere Streben sein Talent an Reichhaltigkeit und sein Geschmack an Reinheit gewonnen haben.

*) Anton Deprosse ist am 18. Mai 1838 in München geboren. Von 1852—1855 besuchte er das kgl. Conservatorium daselbst. Unterricht im Clavierspiel erhielt er von Wanner und Leonhard, im Orgelspiel, Partiturlesen u. s. w. von Herzog, in der Composition von Wohlmuth und Julius Maier. Später bildete Deprosse sich noch im Clavierspiel bei E. Doctor (gest. 1857), in der Composition bei Stunz weiter aus. Von 1861 bis März 1864 bekleidete er die Stelle eines Professors des Pianofortespiels am kgl. Conservatorium, gab dieselbe aber aus Gesundheitsrücksichten auf und lebt jetzt in Frankfurt a. M. — Bei Breitkopf und Härtel erscheinen demnächst mehrere neue Compositionen des jungen Künstlers.

Kirnberger, Allegro für Clavier. Leipzig und Winterthur, Rieter-Biedermann. Pr. 10 Ngr.

D. Eine höchst dankenswerthe Gabe, welche einerseits den berühmten Theoretiker und Verfasser der »Kunst des

reinen Satzes«, den Schüler und Verehrer Bach's, auch als Componisten in Erinnerung bringt, andererseits das Repertoir des Clavierspielers um ein interessantes und dankbares Stück bereichert. Dasselbe geht aus E-moll und hat 3/4-Takt; folgendes Motiv



beherrscht dasselbe fast bis zu Ende, dasselbe tritt gleich zu Anfang in verschiedenen Stimmen nacheinander auf; nachdem die Bewegung einige Takte fortgeführt und ein Sechszehntelmotiv hinzugetreten ist, kommt das Hauptmotiv in G-dur zweimal wieder und führt zu einem Abschlusse, worauf dann das Ganze wiederholt wird. Nun folgt, wenn auch äusserlich nicht erkennbar gemacht, ein ganz neuer Theil, das Hauptmotiv setzt in H-moll ein, worin nach längerer Bewegung auch ein Abschluss erfolgt; dann führt eine Reihe harmonischer Sequenzen, denen ein anderes Motiv zu Grunde liegt, nach E-moll zurück, worin nun mit Wiederholung des Themas geschlossen wird; auch dieser Theil wird wiederholt. Bei der häufigen Wiederholung des Hauptthemas wird ein Eindruck von Monotonie nicht ganz überwunden werden. Im Ganzen aber versetzt uns das Stück lebhaft in die Zeit, in welcher über die strengen polyphonen Formen des alten Bach hinaus ein Fortschritt nach freierer Gestaltung, in welcher die Melodie herrschte und die schliesslich zur Sonatenform führte, erstrebt ward; vorzugsweise bekanntlich durch Philipp Emanuel Bach, dessen Zeitgenosse Kirnberger war. — Die Notiz auf dem Titelblatte, dass das Stück den Programmen A. Jaells entnommen ist, an sich von geringem Interesse, kann nur das Bedauern hervorrufen, dass es solcher äusserer Veranlassungen bedarf, um interessante Denkmäler der Kunst Allen zugänglich zu machen. Das Stück ist nämlich, soviel wir erfahren konnten, bisher ungedruckt gewesen.

Cimarosa's „l'impressario in angustie" betreffend.

F. P. In Nr. 27 des lauf. Jahrgangs dies. Bl. ist die Oper *l'impressario in angustie* erwähnt, welche Cimarosa 1786 (also gleichzeitig mit Mozart's Schauspieldirector) für das *Teatro nuovo* zu Neapel componirt hatte. Im Hinblick auf den Wunsch eines correcten italienischen Textes dürfte es vielleicht auch für weitere Kreise der Mühe verlohnen, hier zu erwähnen, dass sich eine sorgfältig geschriebene und, wie es scheint, vollständige Partitur dieser Oper, durchaus mit italienischem Texte, in der Musikbibliothek des *British Museum* befindet. Die Partitur, 332 Seiten umfassend, wurde dieser Anstalt von Domenico Dragonetti*) im Jahre 1846 vermacht (Zeichen: Add. Mss. 15995).

Die Oper enthält ausser der Ouvertüre und den Recitativen folgende Nummern:

1) Quartetto (F, 3/4) Merlina, Doralba, Gelindo, Crisobolo »*Vé che matta maledetta*«.
2) Aria (A, 4/4) Doralba »*Pietade chi non sente*«.
3) Aria (C, 3/4) Gelindo »*Finche sarai costante*«.
4) Duetto (B, 3/4) Fiordispina e Perizonio »*Rendo grazie al mio*«.
5) Aria (C, 4/4) Crisobole »*Vado in giro, pei Palchetti*«.
6) Duetto (B, 4/4) Doralba e Gianbo »*Non sarai più virtuosa*«.
7) Aria (G, 3/4) Merlina »*Il meglio mio carattere*«.
8) Duetto (A, 4/4) Fiordispina e Merlina »*Torni si torni in calma*«.
9) Aria (D, 3/8) Perizonio »*l'Impressario gioza mia*«.
10) Aria (A, 4/4) Fiord. »*Son Regina*«.
11) Quintetto (Es, 3/8) Fiord., Merl., Gel., Periz., Cris. »*Alma tagliata*«.
12) Finale, Sestetto (D, 4/4) Fiord., Merl., Doral., Gel., Per., Gianb. »*Non temte*«.

Ausserdem befinden sich von Cimarosa die Partituren folgender Opern im *British Museum:*

La Penelope (Op. ser. 1793); *le Astuzie feminili* (Op. buf. 1790); *l'Olimpiade* (1793); *il Creduto deluso* (1787); *I nemici generosi, ossia il duello; il matrimonio segreto* (1792), bekanntlich in Wien auf Befehl des Kaisers Leopold an einem Abend zweimal gegeben; *le due Barone* (Op. buf. 1783); *gl'Orazi e Curiazi* (Op. ser. 1797); *il convito di Massimo*, und endlich noch »*Artemisia*«, Cimarosa's letzte Oper (1800), von der nur der erste Act von ihm vollendet ist. Mehrere Componisten versuchten ihr Heil daran, und sie wurde auch wirklich in Venedig einmal aufgeführt, doch liess das Publicum beim zweiten Act den Vorhang fallen. — Auch ein Intermezzo für fünf Stimmen »*le donne rivali*« und ein Oratorium »*l'Assolone*«, beide von Cimarosa, befinden sich in der erwähnten Sammlung.

Musikleben in London.

Die italienische Oper in der Saison 1864.

1. Covent-Garden-Theater.

F. P. 78 Abende brachten 19 Opern von 10 Componisten. »Norma« machte den Anfang, in der Titelrolle Mad. Lagrua. Die Blüthe ihrer Stimme hat die Zeit längst abgestreift und sie sucht diesen Mangel durch wohldurchdachtes Spiel zu ersetzen; wahrhaft malerisch war denn auch jede ihrer Stellungen und Bewegungen als Norma. Ihre übrigen Rollen waren Aurelia *(ballo in maschera)*, Alice (Robert), Desdemona (Othello) und Donna Anna (Don Juan). — Dr. Schmid, der zuerst als Orovist (Norma) auftrat, imponirte schon in der Probe durch sein mächtiges Organ voll edlen Wohlklanges und er erfreute sich, trotzdem ihn längeres Unwohlsein um seine eigentlichen Hauptrollen brachte, bis zum letzten Auftreten der steigenden Gunst des Publicums. Er ist auch bereits für die nächste Saison unter glänzenden Bedingungen engagirt. — Auber's »Stumme« kam nur einmal vollständig zur Aufführung (der 2. und 3. Act dreimal als Beigabe). Die Ausstattung dieser Oper ist glänzend, dafür die Besetzung Masaniello's durch Mario (1849 der erste Masaniello in Covent-Garden) kläglich. Wohl weiss der einst so gefeierte Sänger in einigen Rollen, wenn nur einigermaassen bei Stimme, auch jetzt noch durch vortreffliche Schule zu ent-

*) Domenico Dragonetti, im Jahre 1771 zu Venedig geboren, wurde, obwohl kaum 13 Jahre alt, daselbst in der *Opera buffa* als erster Contrabassist angestellt und ein Jahr später im Orchester der *Grand opera* im Theater St. Benedetto. Im 18. Jahre trat er in die Capelle St. Marco ein und wurde durch seine ausgezeichneten Solovorträge die Zierde jeder musikalischen Festlichkeit. In Viconza gelangte er in den Besitz eines vortrefflichen Contrabasses, verfertigt von Gasparo di Salò, Lehrer des berühmten Amati. Der Ton dieses Instrumentes, das früher im Besitz des Klosters St. Pietro war, soll von fabelhafter Stärke gewesen sein, worüber manch' artige Anecdote erzählt wird. Dragonetti, damals 24 Jahre alt, ging auf Zureden der von England zurückkehrenden Sängerin Banti 1795 nach London, wo er sogleich einen ehrenvollen Platz unter den ersten Musikern seiner Zeit einnahm. Ausser der Oper *l'Impressario* vermachte Dragonetti dem Br. Museum noch 180 Partituren (Nr. 15979—16160), darunter Opern von Anfossi, F. Bertoni, F. Bianchi, Capelli, Gluck (Ipermnestre, Ezio), Hasse, Haydn (Ritter Roland), Jomelli, Leonardo Leo, Pergolesi, Paisiello (18), Tarchi, S. Mayer, Pacini, Mozart (darunter Ascanio in Alba, Lucio Silla, Mitridate); auch ein Oratorium »*Bettulia liberata*« von Jomelli und Compositionen von J. B. Lully.

zücken; doch diese Momente sind selten genug. Mario war als Graf in »*un ballo*« fast ganz stimmlos, dafür besonders glücklich als Nemorino (*elisir d'amore*). Die übrigen Rollen waren Lionello (Martha), Almaviva (Barbier) und Faust. Letzteren sang er 12mal und zwar 8mal mit Ad. Patti, und je 2mal mit der Lucca und Artôt. — Man kann sich keinen grösseren Contrast denken, als die beiden Tenore Mario und Wachtel. Jener: glänzende Schule, die auch die letzten Funken von Stimme noch zu verwerthen weiss; dieser: jugendlicher Uebermuth im Preisgeben seiner Stimme, nur imponirend, wenn es ans Loslegen geht. Wachtel gab gleich beim ersten Auftreten in »Trovatore« drei hohe *C* zum Besten, die wohl wie eine aufsteigende Rakete augenblicklichen Lärm und Glanz verbreiteten, aber ebenso schnell eine traurige Leere zurückliessen. Der Engländer hat viel zu viel wirkliche, gut geschulte Sänger gehört, um sich Bewunderung durch blosses Loslegen der Stimme abzwingen zu lassen. Das Publicum war zwar am ersten Abend verblüfft und tobte lärmend, aus Freude, endlich eine gesunde, kräftige Tenorstimme zu hören, kam aber bald zur Besinnung und die *C*'s am dritten Abend hatten bereits alle Wirkung verloren. Uebrigens gefiel er, und mit Recht, als Arnold (Tell), missfiel aber gänzlich im Propheten. Mit Stradella nahm er Abschied, um nächstes Jahr, und zwar mit neuen Rollen (Masaniello, Eleazar etc.), wiederzukommen. — Die Aufführung des Propheten war überhaupt eine verunglückte; auch Frl. Destinn hatte hier, wie in »Trovatore« mit dem ruinbringenden Tremoliren ihrer Stimme zu kämpfen — Gesang und Spiel ein Bild hohler Leidenschaft, ein Feuer ohne Wärme. — Frl. Lucca hatte stets mit Unwohlsein zu kämpfen. Zur Noth sang sie in der einzigen Aufführung der »Hugenotten« und zweimal im »Faust«. Ihr plötzliches Verschwinden, das viel von sich reden machte, brachte arge Störung ins Repertoire dieser Bühne. — Ad. Patti sah stets ein volles Haus vor sich; sie sang in Somnambula, Martha, l'Elisir d'Amore, Barbier, Don Juan und Faust. Als Margarethe leistete sie Ueberraschendes, insofern diese Rolle ihrem Wesen doch eigentlich ferne liegt. Mephisto ist eine wahre Glanzleistung Faure's, des fein gebildeten Sängers, dessen Don Juan dafür noch immer das nöthige Feuer vermissen lässt. Mozart's Oper, hier höchst unpassend in vier Acte eingetheilt, wurde siebenmal bei stets überfülltem Hause gegeben. — Frl. Artôt trat als Regimentstochter, Traviata und Gretchen je zweimal auf, doch soll ihr letztere Rolle wenig zusagen. Als Marie zeigte sie all ihre Vorzüge und hatte auch in Ronconi (Sulpicio) und Neri-Baraldi (Tonio) brave Mitwirkende. Ronconi's Figaro, mit dem er schon im Jahre 1844 in Wien neben Mad. Viardot-Garcia debutirte, bietet übrigens eine Leistung, die man an einer grossen italienischen Oper kaum für möglich halten wird; die 20 Jahre haben ihr Möglichstes gethan. — Zum Schluss der Saison wurde noch der »Nordstern« gegeben. Derselbe glänzte zuerst hier im Jahre 1855; Mad. Bosio, Mlle. Maray, Formes, Gordoni, Lablache sangen darin, Meyerbeer selbst war anwesend. Covent-Garden, das 1847 als italienische Oper eröffnet wurde, brannte 1856 nieder (das neue Gebäude wurde am 15. Mai 1858 mit den »Hugenotten« eröffnet) und es gingen dabei die Decorationen, Musikalien, Costumes dieser Oper in Flammen auf. Die Pracht der diesjährigen Aufführung wird der früheren wohl nichts nachgeben, wenn auch einige Rollen durch Tausch eher verloren haben. Als Ersatz für Frl. Lucca wurde Mad. Miolan-Carvalho gewonnen, doch ist schon ihre Persönlichkeit für die Rolle der Catharina nicht vortheilhaft und ihre Stimme für eine so grosse Bühne lange nicht ausreichend, wobei sie noch mit einem so stark besetzten Orchester zu kämpfen hat. Mdlle. Brunetti als Prascovia hatte in Spiel und Gesang ein glückliches Debut. Faure, der schon in Paris den Pietro nach Abgang des M. Bataille, für den die Rolle componirt war, übernommen hatte, zeigte auch hier, wie überall, den wahren Künstler. Der Regisseur Harris hatte vollauf Gelegenheit, Geschick und Geschmack zu entfalten und verdient das vollste Lob. Zu seinem Benefice wurde unter andern auch der erste Act aus Norma gegeben, worin Mad. Grisi »dies einzigemal« auftrat. Dieselbe hatte schon 1854 von der Bühne »für immer« Abschied genommen, eine Sache, die auch ihr sehr schwer zu fallen scheint, denn sie kehrte seitdem wiederholt wieder. Mad. Grisi und Mario unternehmen nun eine Rundreise in die Provinzen, um den Ruf einstiger Grösse Blatt für Blatt der Vergessenheit Preis zu geben.

Covent-Garden schloss am 30. Juli mit dem »Nordstern«.

2. Her Majesty-Theater.

Zehn Componisten versorgten 84 Abende mit 15 Werken, davon die letzten 16 zu den üblich herabgesetzten Preisen. Die erste Oper war »Rigoletto« und brachte auch gleich zwei neue Gäste: die Damen Vitali und Bettelheim. Erstere, als Gilda, Anna Page und Martha beschäftigt, hatte keinen besonderen Erfolg; dagegen hat sich Letztere als Maddalena (Rigoletto), Mad. Page (Nicolai's »Lustige Weiber«), Azucena und Orsino steigender Theilnahme zu erfreuen, und es ist von ihrem ernsten Streben zu erwarten, dass diese ehrenvolle Aufnahme ihr die beste Aneiferung sein wird, ihr schönes Talent zur höchsten Ausbildung zu bringen. Sie ist bereits für die nächste Saison engagirt. Nicolai's Oper, 8mal gegeben, hatte einen guten Erfolg, obwohl die Männer- gegen die Frauenrollen sehr abstachen. — Im »Faust«, der 13mal gegeben wurde, als Lucrezia, Norma, Leonore (Trovatore), Lucia und Valentine feierte Frl. Tietjens ebenso viele Triumphe. Ueber ihre Hauptleistung Fidelio haben wir schon berichtet. Die Oper hatte bei den vier Aufführungen den gleich grossartigen Erfolg, zu dem auch die übrigen Mitwirkenden, obenan Dr. Gunz, ihr Möglichstes beitrugen. Die Recitative zu dieser Oper sind von Balfe componirt, und wie sich solche neben Beethoven ausnehmen, wird nicht schwer zu errathen sein; genug, dass sie überhaupt nur neben ihm bestehen können. Die Neuerung, die Oper mit der grossen Ouvertüre in C zu beginnen, hat sich sehr vortheilhaft bewiesen und verdient auch anderwärts nachgeahmt zu werden. — Gounod's »Mirella«, statt des versprochenen »Tannhäuser« noch im letzten Augenblick gewählt, brachte es auf neun Vorstellungen; doch wurden schon am zweiten Abend die beiden letzten Acte stark zusammengerichtet, wobei freilich für das Verständniss der Handlung nichts gewonnen wurde. Das ohnedies Wenige, womit die Nebenpersonen von Haus aus bedacht sind, schrumpfte dadurch auf ein Minimum zusammen und sobald Mirella von der Bühne weg ist, stockt Alles. Fräul. Tietjens löste ihre Aufgabe, eine Rolle durchzuführen, die ihr doch nicht ganz zusagen kann, mit gewohntem Erfolg. Der Bräutigam (Giuglini) hat in der ganzen Oper eigentlich nicht viel mehr zu thun, als sich lieben zu lassen und den letzten Ton seiner Schlussfälle, wie gewöhnlich, ins Unendliche zu ziehen. Die Instrumentation ist fast durchweg höchst anziehend; der Chor ist besonders im ersten und zweiten Act mit reizenden Nummern bedacht, so wie überhaupt die erste Hälfte der Oper wie aus einem Gusse gearbeitet zu sein scheint. — Der »Barbier« wurde hier mit Frl. Trebelli als Rosine mit Recht nur einmal gegeben. — Meyerbeer war an dieser Bühne glücklicher und brachte es auf neun Vorstellungen, doch waren auch diese keine der glänzendsten. Der Bassist Junca war als Bertram und Marcel in Spiel und Gesang viel zu ungenügend und auch Fricke nicht so glücklich wie voriges Jahr. Mad. Harriers-Wippern, die nur als Alice im Robert auftrat, war eine sehr willkommene Erscheinung; eine wohlgeschulte, sympathische Stimme, edles Spiel, angenehmes Aeussere vereinigten sich, Publicum und Kritik sogleich für sie zu gewinnen. — Auch die Damen Sinico und Grossi, die beide zum Erstenmale hier auf-

traten (Erstere in Traviata, Letztere als Nancy, Azucena und Puck), konnten mit ihrer Aufnahme zufrieden sein. Frl. Grossi, mit einer ächten, wohltönenden und kräftigen Altstimme bedacht, dürfte es bei fleissigen Studien bald zu etwas Aussergewöhnlichem bringen. — Weber's »Oberon« wurde gegen Ende der Saison zweimal gegeben. Die Tietjens in der Oceanarie war der Glanzpunkt der Oper. Neben ihr behaupteten sich Santley (Scherasmin), Frl. Trebelli (Fatime) und Grossi. Gardoni ist der Rolle des Hüon nicht gewachsen. Man ist hier daran gewöhnt, die Oper durch Sceneversetzung etc. arg verstümmelt zu sehen; so bildet den Schluss der Oper das Finale des ersten Actes aus »Euryanthe«. Die zahlreichen Recitative, von Benedict bearbeitet, sind der lockerste Kitt, den man wählen konnte, um die im Werthe ohnedies so ungleichen Theile der Oper zusammen zu halten. Die Ouvertüre, unter der umsichtigen Leitung Arditi's, sowie die beiden reizenden Arietten der Fatime mussten wiederholt werden. Im Ganzen hatte die Oper das gewöhnliche Schicksal — eine matte Nachwirkung, und es bleibt zu bedauern, dass dabei die unschätzbaren Perlen derselben mitleiden müssen.

Her Majesty-Theater schloss am 13. Juli mit Gounod's Faust.

Nachrichten.

Bei der dritten sogenannten »Allgemeinen Tonkünstler-Versammlung«, welche im August in Carlsruhe abgehalten und welche mit einer Aufführung von Gluck's »Armida« eingeleitet wurde, kamen folgende Werke zu Gehör: Von Fr. Liszt: der 13. Psalm für Tenor-Solo, Chor und Orchester; Festklänge, symphonische Dichtung für Orchester; Mephisto-Walzer (zweimal, — für Pianoforte und für Orchester); Ungarische Rhapsodie und »Sonate« für Pianoforte; Duo für zwei Pianoforte; mehrere Lieder. Ferner: Festmarsch von E. Lassen; Ouvertüre zu »Tasso's Klage« (nach Byron) von H. Strauss jun.; Violoncell-Concert von Volkmann; dritter und vierter Satz aus der Symphonie »Columbus« von Abert; Ouvertüre zu »Boris Godunow« von Y. v. Arnold; Violinconcert in ungarischer Weise von Joachim; »Des Sängers Fluch«, Ballade für Orchester von v. Bülow; Marsch zu »Maria von Ungarn« von Gottwald; Reverie und Caprice für Violine mit Orchester von Berlioz; »Gesang der Nonnen« für Soli und Frauenchor mit Pianoforte und zwei Hörnern von Jensen; Ouverture von M. Seifriz; Concert-Etude für Pianoforte von Bendel; Hochzeitsmusik zu Hebbel's Nibelungen von O. Bach; »Brautlied« für Soli, Chor, Pianoforte und zwei Horner von Jensen. Endlich »Kammermusik«: Pianoforte-Trio in B-moll von Volkmann; zwei Lieder von W. Fritze; Russische Ballade für eine Singstimme von v. Arnold; Sonate für Pianoforte und Violine von Bendel; eine desgleichen von F. Kiel; Sonate für Pianoforte von Reubke; Duo für zwei Violinen von Reményi; Trio fur Pianoforte, Violine und Viola von Ernst Naumann; Polonaise von Chopin und Rákoczy-Marsch fur Violine transcribirt; Phantasie über Motive aus den »Hugenotten« von Reményi. — Haupt- und Festdirigent war wegen Erkrankung des Hrn. v. Bülow Herr M. Seifriz, Capellmeister in Löwenberg. — Als ausführende Solisten liessen sich vernehmen: Die Violoncellisten D. Popper und M. Seifriz; die Violinisten Kömpel, Reményi, F. Plotényi und Langhans; die Pianisten O. Rötscher, H. Strauss, Frl. A. Topp, Frau Langhans, F. Bendel, Kalliwoda, O. Reubke, R. Pflughaupt; die Sänger Herr und Frau Hauser, Herr Brandes, Frau Boni-Bartèl, Frl. Wabel, Frl. Steiner; die Hornisten Segisser und Schwab. (Einen näheren Bericht werden uns unsere Leser erlassen: Wir hätten des Unerfreulichen zu viel zu melden. Vollständigste Berichte enthält das Organ der Partei, welches freilich hier Interessent und Richter zugleich ist und daher Alles im rosigsten Lichte darstellt. D. Red.)

In Birmingham hat Anfangs September ein 5tägiges Musikfest stattgefunden, während welchem 8 Concerte gegeben wurden. Die Ausgaben beliefen sich in runder Summe auf 200,000 Frcs., die Einnahmen auf 300,000 Frcs., so dass sich ein Ueberschuss von 100,000 Frcs. ergab. Die Nachfrage um Billete aus allen Theilen des Königreichs war so stark, dass man sich zum Mittel einer Lotterie entschloss, um diejenigen zu finden, die die verlangten Plätze haben sollten. Am ersten Tag wurden ein Oratorium von 56 Nummern, eine Cantate von 21 Nummern, die Ouvertüre zu »*Gazza ladra*« und noch 14 andere Stücke aufgeführt; und ebenso viel an jedem andern Tag. Als das wichtigste Werk des Festes wird genannt das Oratorium »Naaman« von Costa. Der »*Gazette musicale de Paris*« wird darüber in ächt französisch-englischer, d. h. unkritisch-verhimmelnder Weise berichtet wie folgt: »Es ist dies ein Werk, welches für sich allein einen ganzen Band erfordern würde, wollte man eine Kritik darüber schreiben, so zahlreich sind die Nummern, so ungeheuer ist die Anlage; das Orchester meisterhaft, alle bekannten Hülfsmittel ausbeutend; alle Combinationen sind ergreifend; der Styl ist erhaben, ebenso melodiös wie ernst«. Zwölf Stücke wurden wiederholt. »Costa erlebte am Schlusse des Oratoriums einen jener Momente, welche für ein Leben voll Arbeit und Entbehrungen entschädigen. Das ganze Publicum, das Orchester und die Chöre erhoben sich und ein unerhörter Lärm erfüllte den Saal.« Der Referent meint, das Werk sei als ein Ereigniss in der Musik-Geschichte zu betrachten und wünscht nur das Eine, dass es in Paris aufgeführt werden möchte, damit das französische Publicum urtheilen und sich überzeugen könne; unglücklicherweise werde es aber nicht vor einem halben Jahre gedruckt sein. — Die Haupt-Soli wurden gesungen von den Damen Patti (Adeline) und Dolby-Sainton, dann den Herren Sims Reeves und Santley. — Eine Cantate von einem Engländer, Herrn Henri Smart, »sehr ernst und sehr dramatisch, verdienstvoll nach Seite der Arbeit wie der Anlage« *(initiative)* wird das Werk »eines grossen Musikers« genannt. Die Aufnahme war so überaus warm, wie sie die Engländer ihren Landsleuten gewöhnlich bereiten. — Ein Werk von Sullivan, obgleich »voll Würze und Begeisterung«, glaubt der Referent nicht auf das Niveau der beiden vorherbesprochenen Compositionen stellen zu dürfen. Der Autor, noch jung, werde erst später und mit etwas mehr Erfahrung seinen Aufschwung nehmen. — In der weiteren Erzählung wird gesagt, es sei unmöglich, sich nicht vor dem colossalen Erfolg der Frl. Tietjens zu beugen, deren schöne Stimme, reine Methode und erhabener Ausdruck sie ohne Widerrede zur grössten classischen Sängerin machen. — Als Berichterstatter nennt sich schliesslich ein Herr Louis Engel, also wie es scheint ein Deutscher.

Am *Théâtre Lyrique* in Paris wurde eine neue Oper »Der Alcalde«, Musik von Uzépy, aufgeführt, deren Sujet selbst der *Gazette musicale* zu arg ist und dem geradezu Alles fehlen soll. Der Held ist ein Banditenchef, »oder vielmehr das Oberhaupt von Spitzbuben, von Landstreichern der schmutzigsten Sorte, der am Schluss durch Erbrecht König von Portugal wird, und diese Gelegenheit benutzt, um die Tochter eines Alcalden (Land-Schultheiss) zu heirathen, den er hundertmal als Schurken behandelt hat, indem er ihn zugleich bestahl.« Der Musik werden Leichtigkeit der Melodie, Eleganz und wirksame Instrumentirung als gute Eigenschaften zugesprochen.

Am Wiener Hofopferntheater soll Meyerbeer's »Dinorah« mit Frl. Murska in der Titelrolle zum ersten Male in Scene gehen.

In Chemnitz fand am 9. September eine geistliche Musikaufführung statt, welche J. Ch. Bach's Motette »Ich lasse dich nicht«, zwei Stücke aus Mendelssohn's »Paulus« und die D moll-Messe (Nr. 14) von Fr. Schneider brachte.

Der Universitäts-Gesangverein »Paulus« aus Leipzig gab am 21. August in Plauen unter der Leitung des Universitätsmusikdirectors Dr. Langer ein geistliches und ein weltliches Concert, welche beide aus der Nachbarschaft und Plauen selbst grossen Zuspruch fanden und mit grossem Dank aufgenommen wurden.

Der Director der Berliner Singakademie Herr Grell hat den Verdienstorden für Kunst und Wissenschaft erhalten.

Die neue Ausgabe der »*Biographie universelle des musiciens et Bibliographie générale de musique*« von Fétis d. Ae. ist jetzt bis zum 7. Band fertig. (Dieses Werk ist durch Specialforschungen verdienstlich, steht aber ganz auf französisch-modernem Standpunkte.)

Bei der Umtaufe der Pariser Strassen, welche vielen Franzosen peinlich genug ist, da sich so viele historische Erinnerungen an die alten Namen knüpfen, hat man auch eine »*Rue de Beethoven*« geschaffen.

Rubinstein's Oper »Feramors« soll diesen Winter in Weimar und Carlsruhe aufgeführt werden.

Auf einem Musikfeste in Herefort kamen Haydn's Schöpfung, Fragmente aus »Oberon« von Weber, die D-Messe von Beethoven, der »Elias« von Mendelssohn, der Fall Babylons von Spohr und eine Cantate »Richard Löwenherz« von Benedict zur Aufführung.

In Italien beabsichtigt man dem alten Meister Guido von Arezzo (gest. gegen 1050) ein Denkmal zu errichten.

Leipzig. Für das erste Gewandhaus-Concert, welches am 6. October stattfindet, stehen Beethoven's Adur-Symphonie, eine Cherubini'sche Ouvertüre und der ausgezeichnete Pianist Herr Hallé aus Manchester in Aussicht.

— Hofcapellmeister A. Dietrich aus Oldenburg weilte kürzlich in Leipzig, wobei wir ausser der Freude ihn von seiner Krank-

heit wieder ganz hergestellt zu sehen, auch das Vergnügen hatten, in einem Privatkreise ein Streichquartett (Manuscript) von ihm zu hören, welches unter die besten Compositionen aus der Schumann'schen Schule gerechnet werden kann, und dessen Veröffentlichung sehr erwünscht wäre.

— Das Stadttheater brachte am 14. Septbr. Kreutzer's liebliche Oper »Das Nachtlager von Granada« zu im Ganzen recht befriedigender Aufführung. Ferner am 17. Weber's »Freischütz«. In dieser letzteren Vorstellung, welche sich eines sehr starken Besuchs erfreute, gab das Publicum durch lebhaften Beifall, Schweigen, Heiterkeit und entschiedene Zurückweisung unvernünftigen Applauses über die Darsteller ein so treffendes Urtheil ab, dass wir der Direction, wenn es sich um feste Engagements handelt, nur rathen können, diese Stimme zu beachten.

ANZEIGER.

An die geehrten Abonnenten.

Mit nächster Nummer schliesst das dritte Quartal der Allgemeinen Musikalischen Zeitung. Wir ersuchen die geehrten Abonnenten, die nicht schon auf den ganzen Jahrgang abonnirt haben, ihre Bestellungen auf das vierte Quartal schleunigst aufgeben zu wollen.

Breitkopf und Härtel.

Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Selmar Bagge.

Leipzig, 28. September 1864. **Nr. 39.** Neue Folge. II. Jahrgang.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.
Preis: Jährlich 5 Thlr. 10 Ngr. Vierteljährliche Pränumeration 1 Thlr. 10 Ngr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr.
Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Recensionen.

Neue deutsche Opern.

I.

Die Loreley, Grosse romantische Oper. Dichtung von E. Geibel, Musik von M. Bruch. Vollständiger Clavierauszug mit Text vom Componisten. Breslau, F. E. C. Leuckart. Pr. 8 Thlr.

—*f*— Wir können unmöglich zur näheren Betrachtung vorgenannten Werkes schreiten, ohne des geliebten Meisters zu gedenken, für den die Dichtung zunächst bestimmt war. Mendelssohn's Loreley-Finale, an vielen Orten öffentlich aufgeführt und aus dem Nachlass des Componisten veröffentlicht, giebt den schlagendsten Beweis, dass wir auch auf dem Gebiete der dramatischen Musik Bedeutendes von ihm hätten erwarten dürfen. Während man einerseits an seinen Oratorien, namentlich im »Elias«, oft ein zu starkes Hervortreten des dramatischen Elements tadelte, pflegte man ihm nicht selten die Fähigkeit abzusprechen, dieses in seiner Musik von der Bühne herab zur Geltung zu bringen. Wenn wir nun auch nicht läugnen wollen, dass der Schwerpunkt von Mendelssohn's Schaffen in anderer Richtung zu suchen ist, so giebt doch seine Musik zum »Sommernachtstraum«, sowie sein anmuthiges Liederspiel »Die Heimkehr aus der Fremde« (bekanntlich eine Gelegenheits-Composition) schon genügenden Beweis, in wie feiner Weise er den Anforderungen der Scene Rechnung zu tragen wusste. Trotzdem wollen wir uns nicht verhehlen, dass nicht sowohl ein lebendiger innerer Drang, die Art seines Talents, als vielmehr seine hohe und vielseitige Bildung ihn befähigt haben würde, auch auf diesem Felde mit Glück zu kämpfen, würde doch sonst kaum ein einziger verunglückter Versuch, wir meinen »Die Hochzeit des Gamacho«, ihn für so lange Zeit von der Bühne zurückgeschreckt haben. Dennoch, wie aus seinen Briefen hervorgeht, kam er oft wieder als auf einen Lieblingsgedanken auf den Plan zurück, eine Oper zu schreiben, aber immer sollte dieser Gedanke nicht zur That werden. Hatte er während seines Düsseldorfer Aufenthalts, während der kurzen Blüthezeit des dortigen Theaters unter Immermann's Direction, neben den Freuden auch die Leiden eines Theater-Musikdirectors zur Genüge kennen gelernt, musste eine so feine Natur wie er sich von vielen Erscheinungen des Bühnenlebens verletzt fühlen, so brachte der Enthusiasmus, mit dem das Publicum Meyerbeer's Opern zujauchzte, es vollends dahin, dass sein Interesse sich für das Erste von der dramatischen Musik abwandte, denn den Gelüsten des Publicums konnte und wollte er nicht entgegenkommen. Da »will ich Kirchenmusik schreiben«, sagt er in den Reisebriefen, und that darnach. Erst in den letzten Jahren seiner leider so kurzen Künstlerlaufbahn wurde der alte Lieblingswunsch in ihm wieder wach. Es war begreiflich, dass er bei seiner feinen ästhetischen Bildung mit grossen Ansprüchen an die Operndichtung herantrat, welche Geibel auf seine Veranlassung übernahm. Aenderungen wurden nothwendig, der ganze dramatische Verlauf der Handlung scheint ihm nicht zugesagt zu haben. So wurde die Composition wieder zurückgelegt — der zu frühe Tod des Meisters hinderte die Vollendung seines Werkes. Nicht bedeutungslos war es, dass er gerade das Finale des ersten Acts ganz fertig hinterliess. Sicher hatte Mendelssohn in ihm den Höhepunkt des Ganzen richtig erkannt, sicher fühlte gerade deshalb seine Schaffenslust sich zunächst diesem Moment zugelenkt. Weniger bekannt sind die übrigen Stücke, welche sich im Nachlass vorfanden. Sie gehören sämmtlich dem ersten Act an. Ein »Ave Maria« für Frauenchor, über welchem die Solostimme der Lenore in selbständiger Führung schwebt, ist in Leipzig öfter mit dem Finale zusammen zur Aufführung gekommen. Es ist ein anmuthiges Stück Stimmungsmusik, das sich auf dem synkopirten F der tiefen B- und F-Hörner, welches als Orgelpunkt bis zu Ende erklingt, aufbaut und durch die helldunkle orchestrale Färbung (Celli und Bratschen ohne Violinen zu dem weichen Klang der Holzbläser) einen eigenen träumerischen und dämmerhaften Reiz erhält. Ein Winzerchor, sowie ein grösseres Ensemble-Stück sind so gut wie abgeschlossen und bilden mit den Anfängen eines Marsches die übrigen von Mendelssohn hinterlassenen Fragmente. Wir können an dieser Stelle den Wunsch nicht unterdrücken, dass man Mittel und Wege finden möge, diese Stücke einem grösseren Publicum zugänglich zu machen.

Die Dichtung der Oper wurde vor einigen Jahren veröffentlicht, und vom Dichter dem Andenken Mendelssohn's gewidmet. Die vorgedruckte Notiz: »Die Loreley darf ohne Erlaubniss des Verfassers in keiner Weise öffentlich aufgeführt werden« war wohl aus dem pietätvollen Wunsche hervorgegangen, dass nur ein des hingeschiedenen Meisters würdiger Nachfolger sich an die Composition des von ihm unvollendet gelassenen Werkes begeben möge. Indem der Dichter die Erlaubniss zu jeder öffentlichen Aufführung sich vorbehielt, gelang es ihm, manchen Compo-

nisten, der auf jenes Prädicat nicht Anspruch machen konnte, von seiner Dichtung fern zu halten, welche sowohl ihres eigenen Werthes, wie des grossen Mangels an deutschen Opernbüchern wegen die allgemeine Aufmerksamkeit der Tonsetzer erregen musste. Manchem, der beim Durchblättern des Gedichts auf die fliessenden Verse der Lieder und Chöre traf, mag der Drang erwacht sein, sich an die Composition der Oper zu wagen, scheinen diese doch wie so viele andere Lieder des vielbeliebten und viel componirten Dichters die Melodie schon in sich zu tragen. Einer ernsteren und verständnissvolleren Anschauung konnte es jedoch nach dem Durchlesen des Ganzen nicht entgehen, dass der dramatische Kern des Stoffes wie seine Anordnung nicht mit jenen für die musikalische Behandlung so günstigen Einzelnheiten auf gleicher Höhe steht. In den dramatisch bewegten Momenten der Handlung fehlt der Ausdrucksweise durchaus jene prägnante Kürze, deren die Oper so sehr bedarf, sie hat vielmehr oft etwas Reflectirtes, ja sie ist selbst nicht immer frei vom Anflug einer gewissen Trockenheit, welche die durchweg wohlklingende und gewandte Diction wohl zu verschleiern aber nicht zu verbergen vermag. Ja, wir gehen so weit zu behaupten, dass an mancher Stelle eine volltönende Opern-Phrase dem Componisten mehr in die Hände gearbeitet haben würde, als dieser glatte, feingegliederte Bau der Geibel'schen Verse. Eine andere Schwierigkeit lag für die Composition darin, dass die musikalische Form namentlich in den Ensemble-Scenen im Gedicht nicht gehörig vorgebildet erscheint. Wenn bekanntlich im recitirenden Drama eine Scene nur dramatisch lebendig wirkt, indem sie eine innere Entwicklung hat, d. h. indem ein erregendes Moment sie einleitet und durch mannigfache Steigerungen zu einem Abschluss führt, welchen man als Resultat der Scene erkennt, so ist dieses mit den von der Musik geforderten Modificationen wohl auch auf die Oper anzuwenden. Hier werden im Duett, Terzett u. s. w., im Fall dieses nicht einen lyrischen Ruhepunkt bezeichnet, wie im Schauspiel im Verlauf einer Ensemble-Scene die in ihr beschäftigten Personen ihre Stellung zu einander ändern müssen, was auf mannigfache Weise geschehen kann. Entweder werden die Personen uns von Anfang an im Einverständniss mit einander vorgeführt, um nach manchen Zwischenfällen in feindseliger Stellung sich von einander abzuwenden, oder es wird nach und nach erst ein solches Einverständniss erzielt, indem die Personen allmälig ihre abweichenden Ansichten oder Interessen aufgeben und sich einander zukehren. Um für letzteres aus dem Bereich der Oper ein allgemein bekanntes Beispiel anzuführen, erinnern wir an das Duett zwischen Susanne und dem Grafen in »Figaro's Hochzeit«. Die Entwicklung braucht jedoch nicht immer in gerader Linie vor sich zu gehen. Bei ausgeführteren Scenen kann die Annäherung, welche dann in die Mitte derselben fällt, eine nur scheinbare sein, aus welcher eine schärfer formulirte Differenz in den Ansichten oder Empfindungen der handelnden Personen sich entwickelt. Oder es kann die Entwicklung zum Bruch hinzudrängen scheinen, worauf dann in plötzlicher Wendung ein Einandernahetreten, eine Versöhnung erfolgt, welche sich als das Resultat der Scene darstellt.*) Wie nun im Aufbau nicht nur des ganzen Dramas, sondern auch jeder Scene desselben sich die Nothwendigkeit einer architectonischen Gliederung fühlbar macht, so kann auch die Oper einer solchen nicht entrathen, zumal da die Musik das Bedürfniss der Symmetrie ohnehin schon in sich trägt. Man kann daher in der Hauptsache der oft ausgesprochenen Ansicht, ein Operntext solle allen an ein Drama zu stellenden Anforderungen genügen, im Ganzen seine Zustimmung geben, nur hüte man sich zu vergessen, dass durch das Hinzutreten der Musik zur Erreichung analoger Wirkungen verschiedene Mittel nothwendig werden. Ein jedes Musikstück verlangt seinen Höhepunkt, in welchem die zuerst vereinzelt wirkenden Kräfte sich zu einer Gesammtwirkung vereinigen. In der Oper muss daher selbstverständlich dieser musikalische Höhepunkt mit dem der Situation zusammenfallen und z. B. in einem dramatisch bewegten Duett sich durch das Zusammentreten der beiden Singstimmen markiren. Liegt schon im Schauspiel den sogenannten Abgängen am Schluss einer Scene ein viel tiefergreifendes Bedürfniss zu Grunde, als nur das, den eigensüchtigen Forderungen der Schauspieler gerecht zu werden, nämlich das Bestreben, das Endresultat einer Scene in eindringlicher Weise dem Publicum gegenüber zur Geltung zu bringen, so wird es klar, dass ein breit ausklingender Ensemble-Satz, in welchem die Singstimmen je nach der Situation in gleicher oder contrastirender Bewegung zusammentreten, in der Oper die den dramatischen wie musikalischen Bedürfnissen analoge Form für den Schluss einer Scene sein wird. Der aus dem Verlauf der Handlung sich ergebenden Abweichungen von diesem Postulat werden immerhin nicht wenige sein. Sind doch die Fälle nicht selten, wo grosse Ensemble-Stücke voll dramatischen Lebens in einer Sologesangsstelle von oft recitativischer Färbung ihren Abschluss finden. Wir erinnern nur an das zweite Finale von Cherubini's »Medea«, wo diese dem Hochzeitszuge ihren Racheruf nachschleudert, sowie an Raoul's letzte Worte am Schluss des grossen Duetts im vierten Act der »Hugenotten«, und an das »nach Rom«! des Tannhäuser, welches das zweite Finale der gleichnamigen Oper beschliesst. Solche Stellen können von bedeutender, ja erschütternder Wirkung in der Oper sein, aber immer nur dann, wenn sie dem musikalischen Höhepunkt sich anschliessen, nicht ihn vorstellen wollen, wenn das vorangehende Musikstück in erschöpfender formeller Entwicklung breit ausgeklungen ist. — Dass der Componist nicht ohne Hülfe des Dichters solchen Anforderungen gerecht werden kann, dass dieser ihm vorarbeiten muss, und dazu der vollständigen Kenntniss der musikalischen Formen bedarf, liegt auf der Hand. Dieses ist es nun, was wir in dem Geibel'schen Texte vermissen. Die Duette des ersten Acts z. B. schliessen beide auf eine Weise, welche dem Componisten einen befriedigenden Abschluss schwer, wenn nicht unmöglich macht. Weniger tritt dieser Uebelstand in den Finales und den Scenen zu Tage, bei welchen der Chor sich betheiligt, wo der Inhalt der Verse meistens Wiederholungen der Textworte und mithin einen ausgeführteren musikalischen Schluss gestattet.

M. Bruch liess sich von diesen Schwierigkeiten nicht abschrecken. Die Schaffenslust, vielleicht auch die Unerfahrenheit der Jugend, trieb ihn rüstig an's Werk zu gehen. Es gelang ihm, die Zustimmung des Dichters zu gewinnen, und sogar dessen Zugeständniss zu Kürzungen und Umänderungen des Textes (im Fall diese nicht vom Dichter selbst herrühren), deren wir, soweit sie auf das Ganze von Einfluss waren, bei der Betrachtung des Textes Erwähnung thun werden. So ist denn ein Werk entstanden, das den Namen seiner Autoren, welche in der literarischen wie musikalischen Welt von gutem Klang sind, nur zur Ehre, und dem Repertoire einer jeden deutschen Opernbühne zur Zierde gereichen kann; ein Werk, das in seiner ernsten und edlen Richtung der allgemeinen Aufmerk-

*) Siehe Freytag's Technik des Dramas, S. 182, 185 u. s. w.

samkeit nicht unwerth ist und das auf mehreren Bühnen Deutschlands bereits schöne Erfolge errungen hat. Dieses unser Endurtheil über das inredestehende Werk stellen wir dem Eingehen in dessen Einzelnheiten voran und möchten es über den verschiedenen Ausstellungen, welche wir an ihm zu machen haben, nicht vergessen wissen.

Den Stoff der Handlung gab die Loreley-Sage, deren Ursprung man jetzt allgemein geneigt ist, auf Clemens Brentano zurückzuführen. Durch Heine's bekanntes Gedicht, besonders auch durch dessen Composition von Silcher ist sie allgemein bekannt und fast volksthümlich geworden. Den Inhalt des Stückes kann man etwa unter die Formel bringen: Ein von ihrem Geliebten hintergangenes Mädchen ergiebt sich der Gewalt der Wassergeister des Rheins, um sich mit ihrem Beistand an dem Treulosen und dem ganzen Männergeschlecht zu rächen.

Betrachten wir nun zuerst, wie der Dichter diesen Inhalt dramatisch gestaltet hat.

Die erste Scene zeigt ein Felsenthal am Rhein. Der Pfalzgraf Otto tritt mit seinem Seneschall Leupold auf und gebietet ihm, ihn allein zu lassen. Auf die Mahnung des Vertrauten, nicht zu vergessen, dass bei der Vesper erstem Laut die hohe Braut den Pfalzgrafen erwarte, eröffnet ihm dieser, wie er hier vor vier Monden Lenoren gefunden und nun nicht mehr von ihr lassen könne. Nach der ursprünglichen Anlage des Textes würde diese Scene sich durch häufige Zwischenreden Leupold's zu einem Duett gestaltet haben, das jedoch schwerlich, wie schon oben erwähnt, zu einem befriedigenden Abschluss gebracht worden wäre. Wohl deuten die letzten Verse auf ein Zusammensingen Beider hin, aber die schwungvollen Schlussworte Otto's:

> Fort! die Stunde hat geschlagen.
> Geh, Verhängniss, deine Bahn!

welche zu einer weiteren musikalischen Ausführung auffordern, würden darin durch die ihnen entsprechenden Verse Leupold's:

> Wo die alten Weiden ragen,
> Harr' ich euer mit dem Kahn!

beeinträchtigt worden sein, da letztere wegen ihres kühlen, beschreibenden Inhalts nicht nur keine Wiederholung zulassen, sondern auch den leidenschaftlichen Ausdruck der ersten fast würden aufgehoben haben. Durch Weglassen der Zwischenreden Leupold's ist diese erste Scene gewiss zu ihrem Vortheil nun zu einem Recitative mit daranschliessender Arie gestaltet worden. Otto scheint entschlossen, Lenoren zu verlassen, und seiner Braut Bertha, der Nichte des Erzbischofs von Mainz, die gelobte Treue zu bewahren, als Lenoren's Lied aus der Ferne erklingt. Liebevoll eilt sie ihm entgegen, vergebens ist sein Bemühen, ihrem Reiz zu widerstehen, sie auf eine nahe Entscheidung vorzubereiten — nur Worte der Zärtlichkeit will sie von ihm hören. Bis hierher ist die Scene sehr lebendig und für die musikalische Behandlung günstig gestaltet. Da mahnt das Geläute der Waldcapelle den Pfalzgrafen, von ihr zu scheiden, er deutet an, es könne wohl ein Scheiden auf Nimmerwiedersehen werden, widerruft diese Befürchtung aber sogleich, und nun schliesst die Scene ganz kurz wie folgt:

> Lenore.
> O was treibt dich so geschwind
> Aus diesen Armen, die so treu dich hegen?
> Otto.
> Fahrwohl, du liebes, liebes Kind!
> Fahrwohl!
> Lenore.
> Fahrwohl! Friede mit dir und Segen!

Es ist einleuchtend, dass hier die Situation einer bedeutsameren Steigerung fähig, dass der Musik hier ein breiterer Abschluss wünschenswerth gewesen wäre. So schön die vertrauungsvolle Hingebung Lenoren's im Beginn der Scene wirkt, hier würde gewiss ein bestimmterer Ausdruck der Angst, des Zweifels besser am Platze gewesen sein, hier würde, unserem Gefühl nach, die Situation in einem feurigen Ensemble-Satz haben gipfeln müssen, in welchem Lenoren's Bitten, sie nicht zu verlassen, zu dem inneren Kampfe Otto's einen wirksamen Gegensatz abgegeben hätten. Nachdem der Pfalzgraf sich losgerissen, erklingt hinter der Scene das Ave Maria, dem sich Lenoren's Gesang zugesellt. Ihr Gebet:

> Nimm unsre Lieb' in deine Hut!
> O lass wie dieses Abends Schein
> Sie heiter und voll Frieden sein

sagt uns, dass noch kein Argwohn in ihrer Seele wach geworden ist, was uns ebenso unwahrscheinlich, als gegen das Interesse der dramatischen Wirkung zu verstossen scheint.

Eine Veränderung der Scene führt uns in das Rheinthal bei Bacharach, wo der Schenkwirth und Fuhrmann Hubert, Lenoren's Vater, mit den Winzern beschäftigt ist, die zu des Pfalzgrafen Hochzeit bestellten Weine zu verladen. Der frische lyrische Klang, der diese Chöre durchweht, macht sie zur musikalischen Behandlung überaus geeignet. Ohne auf alle Kürzungen, welche das Gedicht bei der Composition erfahren musste, eingehen zu können, wollen wir nur eine erwähnen, welche auf das ganze Stück von bedeutsamem Einfluss sein musste. Wir meinen die Auslassung der hier sich im Gedicht anschliessenden Liebeswerbung des Minnesängers Reinald, der, von Lenore abgewiesen, in der ursprünglichen Fassung eine dem Brakenburg ähnliche Rolle spielt. Was für die Einheit der Handlung gewiss vortheilhaft war, sollte jedoch einige Uebelstände mit sich führen, auf welche wir später an geeigneter Stelle zurückkommen werden. Der Aufforderung der Winzerinnen, Lenore möge als Sprecherin ihrer Gilde dem Pfalzgrafen beim Hochzeitsmahl den Becher kredenzen, welcher diese ihre Zustimmung giebt, folgt nun gleich der Marsch, welcher das Nahen des hohen Paares verkündigt. Hubert, welcher dasselbe begrüsst, stellt der Gräfin Bertha auf deren Verlangen seine Tochter vor, worauf diese im Pfalzgrafen ihren Geliebten erkennt, welcher leugnet, sie je gesehen zu haben. Diese Scene hat, wie wir später sehen werden, dem Componisten Gelegenheit zu einem wirksamen Quartettsatz mit Chor gegeben. Seltsam erscheint es, dass nur Reinald den Zusammenhang des Vorfalls ahnt, dass selbst Bertha kein anderes Gefühl als nur Mitleid für Lenoren zu bewegen scheint, deren Erregung sie mit den Andern für die Folge eines unglücklichen Wahns hält. Als Lenore aus ihrer Betäubung erwacht, treibt der Pfalzgraf zum Aufbruch, und der Zug verlässt die Bühne. Hier endet dem Clavierauszug nach der erste Act. Das frühere Finale desselben, in welchem Lenore sich »um Schönheit männerverblendende«, um »die Stimme süss zum Verderben« dem Rhein verlobt, bildet hier den zweiten Act, welche Aenderung wohl aus scenischen Rücksichten oder aus der Befürchtung zu erklären ist, der erste Act möge zu lang werden. Der dritte Act führt uns nun in die Festhalle der Pfalz. Der Brautzug hat eben die Schlosscapelle verlassen, das Banket ist bereit. Das Zerspringen des Wappenschildes hat man gut gethan wegzulassen, und so schliesst sich denn dem Vorigen der Gesang des Minnesängers Reinald unmittelbar an, in welchem dieser vom Preis der Treue und von der Rache singt, welche der verrathenen Liebe folgt. Dieses etwas seltsame Thema eines Hochzeitsliedes ist in der ersten Fassung des Gedichts aus Reinald's beleidigtem und

überwallendem Gefühl wohl zu erklären. Wenn jedoch seine Werbung um Lenore wegfällt, wenn er eine nähere Beziehung Otto's zu einer ihm persönlich gleichgültigen Fischerdirne nur ahnt, so ist dieser Rachegesang ebenso unpassend als impertinent von einem höfisch gesitteten Minnesänger, der noch dazu, wie es scheint, in des Pfalzgrafen Diensten steht; wie denn auch das selbständige Hervortreten Reinald's in allen Ensemble-Sätzen nach jener Auslassung nicht mehr verständlich ist.

Otto gebietet ihm einzuhalten und befiehlt den goldgetriebenen Festpokal herbeizuholen, damit er ihn nach altem Brauch auf das Wohl der Geliebten leere. Aus einer Schaar von Mädchen tritt nun Lenore ihm mit dem Pokal entgegen, ihr verlockender Gesang schlägt aufs Neue Otto's Herz, wie das aller anwesenden Ritter, in Fesseln. Der Pfalzgraf stellt sich dem immer ungestümer werdenden Werben der Uebrigen entgegen, vergebens ist Bertha's Flehen, schon droht der Streit zu entbrennen, da tritt der Erzbischof mit den Priestern dazwischen und befiehlt, Lenoren als Zauberin vor Gericht zu stellen. Die Ritter weichen scheu zurück, trotz des Grafen Drohen wird Lenore fortgeführt. In der nächsten Scene finden wir Bertha in einer Seitencapelle der Schlosskirche, wo sie, den Tod ersehnend, ihren Gefühlen in einer ziemlich umfangreichen Arie Luft macht. Reinald kommt und beschwört sie zu fliehen, da ganz nahe das geistliche Gericht sich versammelt habe. Sie reisst selbst (!) den Vorhang herab, welcher die Capelle vom Hauptschiff der Kirche scheidet. Man sieht die Priester zum Gericht versammelt, aber Lenoren's Unschuld und Liebreiz entwaffnet ihren Zorn — sie wird vom Erzbischof einigermaassen unmotivirt mit den Worten freigesprochen:

Wer will verdammen über Huld und Zier
Ihr angebornes Recht der Minne!
Ich finde keine Schuld an ihr.

Das Volk jubelt, der Pfalzgraf will Lenoren mit sich fortführen, Bertha tritt schützend vor sie hin, aber er schleudert diese in seiner Raserei bei Seite, worauf Bertha mit einem Wehruf zusammenbricht. Der Erzbischof spricht nun der Kirche Acht und Bann über den Pfalzgrafen aus, Alle entweichen scheu aus seiner Nähe. Mit dieser dramatisch bewegten und an sich sehr wirkungsvollen Scene schliesst der dritte Act. Nach der früheren Bearbeitung führte nun Hubert seine Tochter in ein Frauenkloster (!), von wo sie dann, nachdem Otto, der mit einer Schaar wilder Gesellen das Land durchstreift, sich ihrer mit Gewalt zu bemächtigen gedroht, auf die Klippe am Rhein entflieht. Nach dem Clavierauszug folgt nun auf den den letzten Act eröffnenden Weinlese-Chor der Winzer wie früher das Auftreten Hubert's, welcher den Tod der Pfalzgräfin verkündet und das spurlose Verschwinden seines Kindes beklagt. Alle begeben sich dann in die Klosterkirche, aus welcher die Klänge des Trauergottesdienstes ertönen und in Otto's Seele, der indess verwildert aufgetreten, die Reue wachrufen. Doch Bertha's Tod macht ihn frei, er will mit Lenoren sein Glück wiederfinden oder untergehen — mit diesem Entschluss verlässt er die Bühne. Die veränderte Scene zeigt uns Lenoren ihr Haar ordnend auf der Klippe am Rhein. Otto tritt auf und beschwört, stürmisch um sie werbend, die Erinnerung des alten Liebesglücks. Sie entgegnet ihm, eine dunkle Macht stehe zwischen ihnen. Ehe es ihm noch gelingt, ihr Herz zu erweichen, ertönt der mahnende Ruf der Wassergeister:

Halt ein, verfehmte Braut!

Lenore eilt auf die Klippe zurück, Otto bleibt verzweifelnd zurück und stürzt sich in den Strom mit den Worten:

Fahrwohl, du todesschöne Fey!
Du sollst dein Opfer empfangen.

Die Rheingeister begrüssen Lenoren als ihre Königin und diese singt zur Harfe:

Wer hinfort mir naht und die Treue verrieth,
Ihn reisst mit Gewalt in den Strudel mein Lied,
Dass er Tod und Verderben erjage u. s. f.

Dieses der Schluss der Oper, dem, nach einer Bemerkung im Clavierauszug zu urtheilen, Decorationsmaler und Maschinist mit ihren Künsten zu Hülfe kommen sollen.

(Fortsetzung folgt.)

Kirchenmusik.

Robert Schumann. Requiem für Chor und Orchester. Op. 148, Nr. 11 der nachgelassenen Werke. Preis der Partitur 5 Thlr. 10 Ngr., des Clavierauszugs 3 Thlr. 15 Ngr. Leipzig und Winterthur, Rieter-Biedermann.

S. B. Die Unerschrockenheit, mit welcher die thätige Firma Rieter-Biedermann fortfährt die nachgelassenen Werke Schumann's in schöner Ausstattung herauszugeben und dem Publicum zugänglich zu machen, verdient den lebhaften Dank aller Kunstfreunde in um so höherem Maasse, als dabei kein grosses »Geschäft« zu erwarten war, und viele von Schumann's letzten Compositionen sich nicht geeignet erwiesen haben, eine gute Meinung über das Wesen seiner Productionskraft in jener Epoche zu verbreiten. Allein das vorliegende Requiem, dessen Composition in das Jahr 1852 fällt, also 4 Jahre vor dem Tode des Meisters geschrieben ist, widerspricht dieser Auffassung und hat uns so grossen Genuss bereitet, dass wir nur wünschen können, auch Andern möge die gleiche Freude nicht vorenthalten bleiben.

In dem Schumann'schen Requiem erscheint der neuere Styl, der in einer durchgängig das Gemüth ansprechenden Melodik beruht, vollständig durchgeführt. Nicht als ob es dabei an Contrapunkt, Fuge u. dergl. fehle, aber die Motive selbst sind so gesangreich, so durchwegs aus der Zeit geboren, so frei von aller scholastischen Schablone und steifem Wesen, dass man einen neuen Styl daraus theoretisch abstrahiren könnte, der zwar minder reich an Bewegung als der Bach'sche, minder streng und erhaben als der altitalienische genannt werden muss, aber in seiner Art und für unsere Zeit schön und bedeutend erscheint. Wir wollen keine weitläufigen Vergleiche aus der Baukunst herbeiholen, die schwer durchzuführen sind und mehr Kenntnisse in dieser Kunst voraussetzen, als wir uns nachrühmen können; aber anführen wollen wir wenigstens, dass beim Durchspielen der Partitur beständig eine Kirche im romanischen Styl vor unserer Phantasie stand und die Musik damit übereinstimmend zu sein schien. Nicht die gewaltig nach Oben strebenden, in lauter Spitzen auslaufenden Massen sind es, die dieser Schumann'schen Musik eigen wären, vielmehr ist es ein sanft abgerundetes und doch ausdrucksvolles Wesen, welches einen etwas weichen aber wohlthuenden und erwärmenden Eindruck macht. Und dann ist es eben die Reinheit dieses Styls, das Unvermischte, nicht aus andern Stylen Herbeigeholte, welches besondere Beachtung zu verdienen scheint. Ferner dürfte hervorzuheben sein, dass jenes dramatische Element, welches sich in die Kirchenmusik und zwar auch in solche Arten derselben hineinzuklügeln gewusst hat, wo es sich ausschliesslich um Empfindungen handelt, in Schumann's Werk gänzlich umgangen ist. In dieser Beziehung müssen wir es vielen andern vorziehen, auch so-

gar den Cherubini'schen, die eben auch des reinen Styls ermangeln. Wir haben hier nicht Raum, um des weiteren auszukramen, welch tausenderlei Verbindungen die verschiedenartigsten Style eingegangen sind, um künstlerische Productionen zu ergeben, deren innere Einheit bei dem ersten kritischen Anlauf sich als sehr fraglich herausstellen muss. Dem gegenüber macht uns das Schumann'sche Requiem den Eindruck eines Werkes, das in einer exclusiven und abgeschlossenen Künstlerseele entstanden ist, aber eben deshalb auch treu diese Eine Natur und ihre Versenkung in den in die Tonsprache zu übersetzenden Stoff ausspricht.

Weit glücklicher als in der Messe (vergl. Jahrg. I Nr. 4 d. Bl.), die im selben Jahre aber um wenige Monate früher componirt ist, hat Schumann im Requiem ein Musikwerk hingestellt, das, in sich geschlossen und musikalisch streng gegliedert, zugleich in durchaus würdiger Weise die Empfindungen ausdrückt, die hier zum Ausdruck kommen sollen.

Das Werk zerfällt in 9 Abtheilungen, die wir sogleich mit Ton- und Taktarten u. s. w. übersichtlich notiren wollen.*)

1) *Requiem*. Des-dur, $^4/_4$. Langsam. 29 Takte.

2) *Te decet hymnus*. A-dur, $^4/_4$. Feierlich (aber nicht langsam). 140 Takte.

3) *Dies irae*. Fis-moll, $^6/_4$. Ziemlich bewegt. 65 Takte. Attacca:

4) *Liber scriptus*. D-dur, $^3/_4$. In gemessenem Tempo, doch nicht zu langsam (von *Rex tremendae* an etwas bewegter). 146 Takte.

5) *Qui Mariam absolvisti*. G-dur, $^3/_4$. In mässigem Tempo. 90 Takte.

6) *Domine*. H-moll, zuletzt H-dur, $^4/_4$. Feierlich. 64 Takte. Attacca:

7) *Hostias*. Gis-moll, $^4/_4$. Das vorige Tempo. 26 Takte. Daran schliesst sich attacca:

8) *Sanctus*. As-dur, $^4/_4$. Das vorige Tempo. 77 Takte.

9) *Benedictus* und *Agnus*. Des-dur, $^3/_4$. Langsam. 106 Takte.

Die Kenner des Mozart'schen Requiems ersehen aus dem Vorstehenden, dass Schumann in der Behandlung des Ganzen, in der Eintheilung des Textes, merklich abweicht. Er trennt Sätze, die bei Mozart zusammengehören und zieht andere zusammen, wo Mozart trennte (Cherubini's Werke dieser Gattung stimmen in den Hauptmomenten der Abschlüsse mit dem Mozart'schen überein). In wiefern also Schumann's Werk sich an die katholische Liturgie anschliesst und in Verbindung mit derselben zur Aufführung gebracht werden kann, darüber vermögen wir als Laie kein Urtheil abzugeben. Aber dieser Punkt hat für uns auch weniger Interesse, da es sich hier mehr um das Kunstwerk handelt, als um die Stellung desselben zum kirchlichen Ritus.

Betrachten wir zuerst die einzelnen Theile und die Momente der Wirkung im Einzelnen.
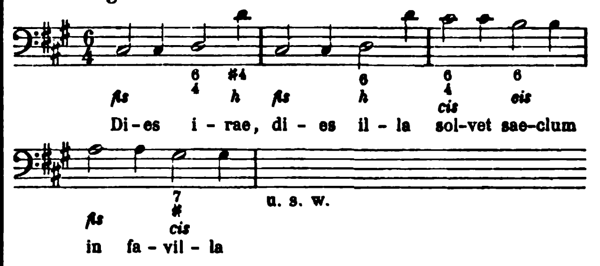
Der erste Satz *(Requiem)* spricht innige tiefe Empfindung aus. In leisen, einfach aber höchst wirksam harmonisirten Klängen beginnt das Stück, schwingt sich im »*Lux perpetua*« zu hoher Begeisterung auf (obwohl immer in den Grenzen maassvollen Ausdrucks) und sinkt bei dem wiederholten »*Requiem*« wieder in die Haupttonart und in jene heimliche Innerlichkeit zurück, die der Hauptcharakter dieses kurzen Satzes bleibt. Sehr bemerkenswerth erscheint uns auch die Instrumentirung, indem Trompeten und Pauken blos für die Mitte aufgespart sind, und bei dem schönen Aufschwung, wo die Stimmen und die übrigen Instrumente sich aller Fülle des Tons entledigen, nur kleine leise Lichter aufsetzen, oder vielmehr gerade durch diese Piano-Töne den Glanz des Uebrigen mässigen.

Im »*Te decet*« haben wir das helle A-dur, vereinigt mit einem kurzen Thema, das später zu fugirter Behandlung dient. Alles kräftig und wohllautend, doch auch würdig und gemessen. Das Thema heisst so:

Te de-cet hymnus, De-us in Si-on

Bei »*Exaudi orationem*« fällt der Satz ins *piano*, die Tonart Fis-moll tritt ohne Uebergang unmittelbar ein, die weicheren Oberstimmen beginnen und alterniren in melodisch-ansprechender Weise mit den Männerstimmen, bis mit der Terz des Fis moll-Accords das obige Thema wieder glänzend hereinbricht. Dann folgt ein kurzer Uebergang nach Cis-moll, und die Solostimmen intoniren das »*Kyrie*« in einer neuen sehr weichen melodischen Phrase; dieselbe wird dann vom Chor aufgenommen und nach E-dur fortgeführt, wo abermals das »*Te decet*«-Thema *forte*, bald vom vollen Chor, bald von einzelnen Stimmen desselben gebracht und in A geschlossen wird, woran sich aber noch ein langer Anhang knüpft, der in Gestalt einer Doppelfuge ein neues *Kyrie*-Motiv mit dem des *Te decet* verbindet. Ob durch jenen frühen Schluss in A diesem Satz trotz seiner sonstigen Frische nicht etwas Lahmes in der Modulation anhaften wird, möchten wir erst nach einer Aufführung entscheiden. Für einen blossen Anhang erscheint uns eine ausgeführte Fuge vorläufig zu wuchtig. Das Stück schliesst übrigens in majestätischen und breiten Harmonien sehr schön ab.

Im »*Dies irae*« findet sich ein Thema durch alle Stimmen durchgeführt, welches vielleicht übertrieben im Ausdruck und etwas unsingbar gefunden werden wird, jedenfalls aber charakteristisch ist und durch die consequente Durchführung entschieden an Werth und Wirkung gewinnt. Der Bass bringt es zuerst:
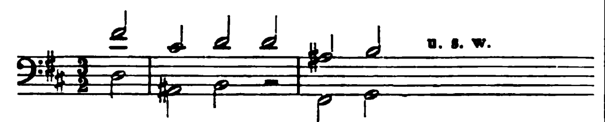


dann geht es in fugenartiger Beantwortung in die oberen Stimmen über, ohne dass jedoch ein förmlicher Fugensatz sich daraus entwickelt, da sich kein Contrapunkt von selbständigem Gepräge dazu gesellt. Vom *piano* beginnend, arbeitet sich der Satz an der Hand des obigen Motivs bis zum *forte* und zu einem Abschluss in Fis-moll durch, worauf sich sogleich das »*Quantus tremor*« in ausdrucksvollen Harmonien, und das »*Quando judex*« in stossenden neuen Rhythmen anschliesst, Alles nur kurz und ohne Absätze aussprechend. Auch das *Tuba mirum*, durch Accorde der Blechinstrumente angekündigt, geht ohne selbständige Behandlung vorüber, denn dem Componisten war wohl darum zu thun, grosse Breite der Ausführung zu vermeiden und doch musikalisch einheitliche Sätze zu bilden. Im vorlie-

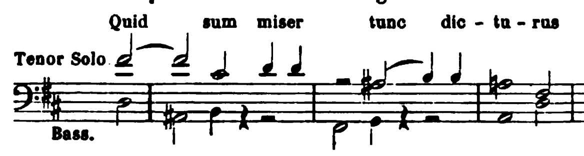
*) Wir bitten die Anordnung der Tonarten, wie sie in der Folge des Ganzen sich darstellt, zu beachten.

genden Falle dient daher das obige erste Motiv dieses Satzes auch zur Aussprache des »*Mors stupebit*«, das Stück damit in Fis-moll, wie es begonnen, abschliessend. Doch knüpft sich sogleich das
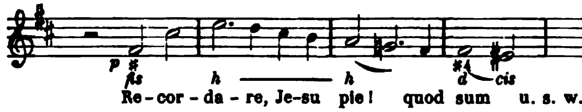
»*Liber scriptus*« an, welches in einer gewissen oratorisch-declamirenden Weise zuerst von den Männerstimmen unisono, dann vom Sopran mit 4stimmiger Chorbehandlung gebracht wird. Nach einem Abschluss auf *D* folgt in H-moll »*Quid sum miser*«, von Solostimmen einzeln intonirt und höchst eigenthümlich, freilich ächt Schumann'sch begleitet. Der Componist hat nämlich, wie es scheint um etwas recht Klägliches darzustellen, die einfache Folge:
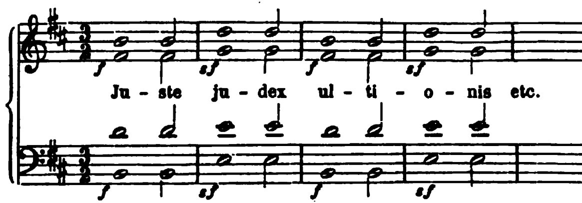


durch eine rhythmische Verschiebung in:
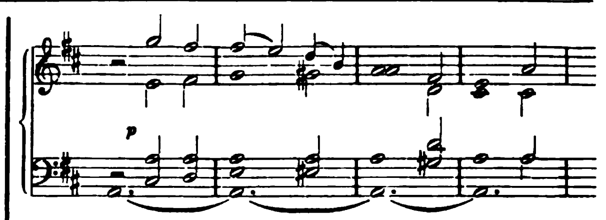


verwandelt und führt diese Ausdrucksform consequent durch das ganze Stück. Wir wollen nicht darüber entscheiden, ob diese merkwürdige Gestaltung schön und für Kirchenmusik passend sei. — Mit »*Rex tremendae*« treten scharfe Harmonien auf, die aber sogleich wieder milderen Tönen Platz machen. Darauf in H-moll eine äusserst rührende, sehr weich gehaltene Melodie zu »*Recordare, Jesu pie*«, die einem Sopran-Solo anvertraut ist und auf dasselbe beschränkt bleibt:
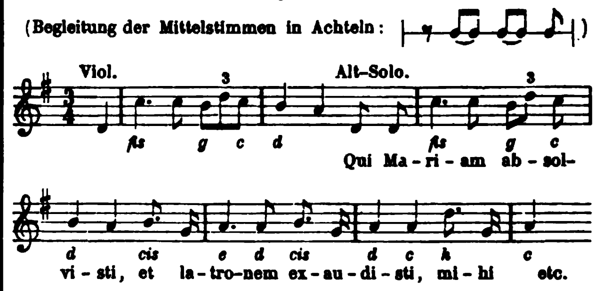


Auch diese Stelle ist in sehr knapper Form gehalten und hat den Charakter einer kleinen, lyrischen, in sich gegliederten Episode, freilich in der etwas verschwommenen Art und Weise Schumann's überhaupt. Doch scheint uns gerade in diesem Wesen etwas Transcendentes, Mystisches und Unkörperliches zu liegen, das für neuere Kirchenmusik gar nicht unpassend ist. Plötzlich tritt nach dem H moll-Schlusse dieser Stelle der volle Chor in derselben Tonart mit »*Juste judex*« auf. Das klingt gewaltig und kühn, und eine frei eintretende Septime giebt der Stelle ein äusserst merkwürdiges Gepräge:
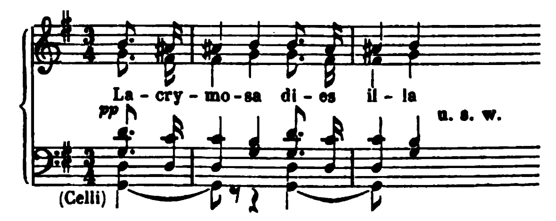


Die Vertheidigung dieser Harmonik getrauen wir uns auch theoretisch zu übernehmen, unser Ohr hat ohnehin nichts dagegen einzuwenden. Eine wunderschöne Stelle ist die folgende kurze Episode der Solostimmen: »*Supplicanti parce Deus*«, die vorher von den Streichinstrumenten angekündigt wird:
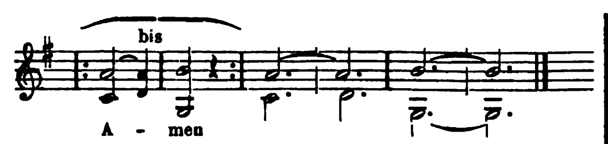


Nachdem das »*Juste judex*« in veränderter Form wiedergekehrt ist, schliesst das Stück schnell ab; wie uns scheint zu schnell. Denn ein Satz voll an sich so schöner Einzelheiten, auch sonst einheitlich durch den Rhythmus, hätte wohl eines Ausklingens der Grundstimmung bedurft, um für sich vollkommen künstlerisch zu wirken. Obwohl kein »*attacca*« dasteht, scheint es doch, als habe der Componist den unmittelbaren Anschluss des »*Qui Mariam*« beabsichtigt, welches Stück seinem Texte nach ohnehin keine Selbständigkeit fordert. Die Tonart G-dur und der Beginn mit dem Dominantaccord lässt jene Annahme noch begründeter erscheinen. Der ganze Textabsatz bis zum »*Confutatis*« ist einem Alt-Solo anvertraut und in seiner Art wahrhaft wunderschön, ja rührend: Eine Melodie, die, edel und gehaltvoll wie sie ist, sich doch sofort einprägt und die man nicht sobald wieder los wird. Mögen orthodoxe Stimmen sagen, sie klinge weltlich und liedartig, — vom künstlerischen Standpunkte lässt sich darauf nur erwidern: aber sie ist unvergleichlich schön!



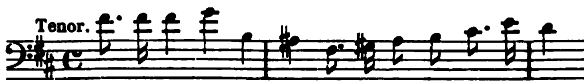
Dieses Stück hat eine ziemlich ausgebildete Form im kleinsten Raume, mit Ausweichung in die Dominante und mehrfacher Wiederkehr der Hauptmelodie. Dann tritt in E-moll, in derselben Taktart, ohne Unterbrechung, aber in scharfen Rhythmen das »*Confutatis*« ein, vom Chor gesungen und ziemlich stark instrumentirt. Und dann nochmals auf die Worte »*Oro supplex*« die schöne Alt-Melodie mit ihrer Alles versöhnenden Milde. Schluss in der Haupttonart, und nun das milde »*Lacrymosa*« vom Chor *pianissimo* intonirt und mit folgendem Motiv:



und seiner immer neue Schönheiten bringenden Fortsetzung — in der That: herrlich! Nur die Schlussaccorde mit ihrer rhythmischen Verschiebung wollen uns wie ein kleiner Fehler gegen die Harmonie des Ganzen vorkommen. Wir würden folgende einfachere Fassung vorgezogen haben:



Das »*Domine*« tritt in wenigen majestätischen Accorden auf, welchen, zu »*Libera*«, ein kräftiges Fugato folgt mit dem Thema:



Dasselbe gestaltet sich aber nicht zu einer förmlichen Fuge, da nach der ersten Exposition zwar verschiedene Engführungen und Modulationen folgen, der polyphone Styl aber bei »*ne absorbeat Tartarus*« dem homophonen Platz macht, und das Fugenthema ferner nicht wiederkehrt. Sehr merkwürdig erscheint uns die durch eine Trompeten- und Posaunen-Fanfare eingeleitete, dem Erzengel Michael gewidmete Stelle (»*Sed signifer*« etc.). Marschrhythmen und Homophonie brechen hier jede Verbindung mit dem ab, was man gemeiniglich als »Kirchenstyl« zu bezeichnen pflegt; zum Ganzen des Schumann'schen Kirchenstyls passt es aber ohne Weiteres, und an und für sich ist die Stelle musikalisch reizend und jedenfalls charakteristisch. Das Stück geht in majestätischen Accorden, jedoch ohne weitere Verarbeitung der zuletzt angeschlagenen Töne und Motive, zu Ende. Sofort »attacca« das »*Hostias*«. Zuerst lassen sich Sopran und Alt als melodische Solostimmen vernehmen, wobei die Begleitung einen basso continuo in Vierteln und dagegen syncopirende Accorde bringt. Dann übernimmt der Chor *piano* denselben Satz, der sehr bald auf der Dominante von Gis-moll als Halbcadenz schliesst; und daran knüpft sich unvermerkt das »*Sanctus*« mit As-dur. Der Chor bringt ruhig schwebende, aus Tonika und den beiden Dominanten gebildete Accorde, die allmälig voller werden, worauf das Orchester mit glänzendem Rhythmus *forte* einsetzt und gleichsam die wenigen Accorde kurz zusammenfasst. Dies wiederholt sich, worauf das »*Pleni*« ein neues kurzes Motiv bringt, um abermals jenem Wechselspiel Platz zu machen. Dann ein Fugato der Singstimme mit fortgehendem Orchester, ebenfalls über »*Pleni*«, und der Satz geht schwungreich zu Ende mit leisem Nachhall schliessend.

Im »*Benedictus*« findet sich wieder jener stille, innerliche Ton, der Schumann besonders charakterisirt. Der Chor ist gänzlich homophon gesetzt, die Harmonik vorwiegend. Ein einschneidender Einsatz der Bläser in Cis-moll (nach dem Schluss in Des-dur) bildet einen interessanten Uebergang in das »*Agnus Dei*«, und ebenso eigenthümlich tritt wieder bei »*Et lux perpetua*« Des-dur auf, indem nicht einfach blos die Terz erhöht, sondern im Alt noch der frei eintretende Leitton zugleich mit der Moll-Terz diese Rückung bewerkstelligt. Leise Posaunentöne, Paukenwirbel u. dgl. thun das ihre, um hier einen sehr einfachen und doch ganz besonderen »Effect« hervorzubringen. In meist aus Imitationen gebildeten Sätzen geht dieses Stück, das letzte des Werkes, ruhig und friedvoll zu Ende.

Wir haben mit dem Obigen den einzelnen Eindrücken, aus welchen das Werk besteht, zu folgen gesucht. Welches der Totaleindruck sein wird, möchten wir, bevor wir das Ganze gehört haben, nicht entscheiden. Wir glauben aber, dass empfängliche Hörer sich durch diese Musik innig angezogen, vielfach tief ergriffen, nirgend in künstlerischer und religiöser Beziehung verletzt fühlen werden. Ob die Weichheit des Styls im Ganzen nicht das Gefühl erzeugen wird, als habe man sich zu lange wehmüthigen Empfindungen hingegeben und als müsse die rechte Erhebung erst noch kommen, das ist es, was wir fürchten. Man kann aber von den verschiedenen Stylen nicht erwarten, dass sie die gleiche Wirkung hervorbringen, und kann doch diesen und jenen als berechtigt und als in seiner Art »schön« anerkennen.

Ueber die Instrumentirung wäre noch Einiges beizufügen. Im Ganzen ist das Instrumentalwesen sehr bescheiden behandelt. Weder drängt es sich gegenüber den Solostimmen irgendwo selbständig hervor, was uns besonders richtig erscheint, noch macht sich irgendwo ein Soloinstrument breit. Kurz man sieht, dass der erste Entwurf hauptsächlich auf das Vocale ausging und erst dann das »Instrumentiren« an die Reihe kam, wobei, wie recht und billig, das Orchester nur den Hintergrund bildete. — Angeführt zu werden verdient vielleicht, was nicht von Allen gebilligt werden dürfte, dass durchaus Ventil-Hörner und Ventil-Trompeten angewendet sind. Diese Instrumente verlieren dadurch entschieden an eigenthümlichem Wesen, was freilich wieder der ganzen Composition insofern zu Gute kommt, als diese Blechinstrumente sich weniger selbständig hervorthun. Manchmal entsteht aber doch sogar Armuth des Klanges daraus. In der Paukenstimme sind einige Stellen, wo dieses Instrument nicht mehr musikalisch behandelt ist, indem es Töne zu spielen hat, die gar nicht zum Accord passen. Vergl. z. B. Seite 8 u. 9 ff. der Partitur. Von solchen Einzelheiten abgesehen, scheint uns die Partitur grossen Wohlklang und viele feine und charakteristische Klangfarben zu enthalten.

Ausstattung, Druck u. s. w. sind der thätigen Firma würdig. Einen Druckfehler wollen wir berichtigen: S. 74 der Partitur, vorletzter Takt, müssen wohl die beiden letzten Achtel des Singbasses *a* heissen statt *g*. (Auch der Clavierauszug hat *g*. Soll man daher eine undeutlich geschriebene Note Schumann's oder eine — Wunderlichkeit desselben annehmen?)

Nachrichten.

Bei Gelegenheit des in Altenburg abgehaltenen Kirchentags fanden daselbst zwei geistliche Concerte statt. Das erste brachte: Choral: »Lobe den Herrn, den mächtigen König der Ehren«; Fuge (D-moll) für die Orgel von J. S. Bach; »*Et in Spiritum sanctum Dominum et vivificantem*«, Bassarie aus dem Credo der H moll-Messe von S. Bach; »*Misericordias domini in aeternum cantabo*«, 8stimmiger Chor von Durante; »Ehre sei Gott in der Höhe«, Chor von Bortnyanski; Ciaconne für die Violine von S. Bach; Sonate für die Orgel von Mendelssohn. Die Gesang-, Violin- und Orgelsoli wurden vorgetragen von den Herren Oberlehrer Dähne, Hofmusicus Wünsch und Hofcapellmeister Dr. Stade, die Chöre von der Singacademie. — Das zweite, von der Singacademie gegebene, hatte folgendes Programm: »Ein' feste Burg ist unser Gott«, Choral von Luther, bearbeitet von Eccard (mit hinzugefügter Orchesterbegleitung); »Ich hatte viel Bekümmerniss«, Cantate von J. S. Bach; »O Lamm Gottes, unschuldig«, Choral, bearbeitet von Eccard; der 100. Psalm von G. F. Händel.

Die Firma C. A. Spina in Wien bereitet eine neue kritisch revidirte Ausgabe mehrerer Compositionen von F. Schubert vor. Herr Hofcapellmeister J. Herbeck, dessen Verdienste um Schubert schon so vielfache Anerkennung gefunden haben, hat die Redaction derselben übernommen. Auch das Oratorium »Lazarus« befindet sich bereits im Stich.

Am Nationaltheater in Pesth beabsichtigt man »Fidelio«, »Robert der Teufel« und »Stumme von Portici« in ungarischer Sprache aufzuführen.

In Iserlohn fand unter F. Hiller's Direction ein »Musikfest« statt, auf welchem u. A. Mozart's C dur- und Beethoven's A dur-Symphonie aufgeführt wurden. Als ausübende Künstler liessen sich

hören die Herren Hiller, Kömpel, A. Schmit und Loos, dann die Sänger Herr Stägemann und die Damen Rothenberger und Kirchner.

Die Direction der Gürzenich-Concerte in Köln hat beschlossen den Componisten, von welchen daselbst Novitäten aufgeführt werden, einen Ehrensold zu bezahlen, der je nach dem Umfang des Werkes 5, 10, 15 oder 20 Thlr. betragen wird.

Von August Härtel's: »Deutsches Liederlexikon« (besprochen in Nr. 22 d. Bl.) ist die 3. und 4. Lieferung, von M. H. Schmidt's: »Gesang und Oper« (besprochen im vorigen Jahrgang Seite 198) das 5. Heft erschienen.

(Eingesandt.) Goethe's Oper: »Claudine von Villa Bella« ist mehrfach schon componirt worden, aber bislang ist noch nichts davon im Druck erschienen. Von H. W. Stolze componirt, ist nun ein Bruchstück daraus, und zwar ein Marsch, für das Pianoforte arrangirt, bei Breitkopf und Härtel in Leipzig erschienen, der sich bald bei der Militär-Musik einbürgern dürfte.

(Eingesandt.) Görlitz. In der ersten Hälfte des October wird Mendelssohn's »Elias« in hiesiger Nicolai-Kirche mit ausserordentlichen Mitteln unter des M. D. W. Klingenberg's Direction gegeben werden.

Leipzig. Im Stadttheater wurde in der abgelaufenen Woche der »Freischütz« zweimal wiederholt und zwar mit anderer Besetzung des Max. Am 24. fand eine Aufführung von »Robert der Teufel« statt. Für den 27. war »Don Juan« angesetzt.

ANZEIGER.

Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Selmar Bagge.

Leipzig, 5. October 1864. **Nr. 40.** Neue Folge. II. Jahrgang.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.
Preis: Jährlich 5 Thlr. 10 Ngr. Vierteljährliche Pränumeration 1 Thlr. 10 Ngr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr.
Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Inhalt:

Recensionen.

Neue deutsche Opern.

I.

Die Loreley, Grosse romantische Oper. Dichtung von E. Geibel, Musik von M. Bruch. Vollständiger Clavierauszug mit Text vom Componisten. Breslau, F. E. C. Leuckart. Pr. 8 Thlr.

(Fortsetzung.)

Wenn wir den Gang der Handlung überblicken, so fällt uns zunächst auf, dass ihr Höhepunkt, den wir nur in der Scene erkennen können, in welcher Lenore die Wassergeister um Rache anruft, zu weit nach vorn fällt. Unserm Gefühl nach hätte dieser Moment wenigstens in die Mitte, ja womöglich in die letzte Hälfte des Stücks zu stehen kommen, und ihm dann als Katastrophe die Erfüllung der Rache unmittelbar folgen müssen. Wir haben nach jener Scene immer erwartet, Lenoren als Fey auf der Klippe am Rhein sitzen zu sehen und von dort aus ihr verlockendes Lied singen zu hören, das den treulosen Geliebten ins Verderben zieht. An den Zauber einer in dieser Situation vor uns erscheinenden Loreley würden wir willig glauben; wenn sie aber ihre Macht mitten im Treiben des Festes dicht vor unsern Augen geltend machen soll, so ist damit der Erfolg gar zu sehr von der Erscheinung und Begabung der Darstellerin abhängig gemacht. Im Epos glauben wir gern das Wunderbarste, was der Dichter uns erzählt, auf der Bühne, wo es uns leibhaftig vor Augen tritt, muss es in passender Umgebung erscheinen, um wirken zu können.*) Dadurch aber, dass der Dichter Lenoren nach wie vor in den alten Beziehungen zu ihrer Umgebung, dass er sie als Hexe vor Gericht stellen und dann sogar (nach der früheren Bearbeitung) in ein Kloster sich flüchten lässt, nimmt er ihrem Zauber ein gut Theil seiner Ueberzeugungskraft, streift er den Reiz des Mährchenhaften dem ganzen Vorgange ab und muthet uns mehr zu glauben zu, als billig ist. — Die Umwandlung eines sterblichen Weibes in ein dämonisches, feenhaftes Wesen wäre schon in einem Schauspiel keine leichte Aufgabe für den Dichter, um so schwerer wird er diesem Vorwurf aber in einem Operngedicht gerecht zu werden vermögen, dessen Aufgabe es mehr ist, fertige Seelenstimmungen, als deren Uebergang ineinander zu schildern. Die Möglichkeit einer derartigen Umwandlung muss aber in jedem Fall uns dadurch näher gerückt werden, dass sie aus der eigenthümlichen Färbung des sie betreffenden Charakters verständlich wird, indem ihre Anfänge in diesem vorgebildet erscheinen. Anstatt der Klippe, auf welcher Otto Lenoren zuerst erblickt, eine ähnliche Bedeutung gegenüber den Mächten des Geisterreichs zu geben, wie Schiller dem Zauberbaum in der Jungfrau von Orleans verliehen, anstatt Lenoren selbst mit einem Zuge dämonischer Leidenschaftlichkeit auszustatten, erscheint sie vielmehr als ein innig und vertrauensvoll liebendes Mädchen, dem man es eher zutraut, dass sie, in ihrer Liebe verrathen, einer Ophelia gleich in stillem Wahnsinn sich mit Blumen schmücken und von der Weide hinab in den Fluss gleiten lassen werde, als dass sie die Wassergeister um Rache anrufe und vor ihrem Anblick (wenn sie vor ihr wirklich erscheinen, wie es doch wohl vom Dichter gemeint ist) nicht einmal erschrecke. Ueberhaupt wird es nicht recht klar, ob der Lenoren verliehene Zauber sich nur auf eine quantitative Steigerung der ihr von der Natur verliehenen Eigenschaften beschränkt, oder ob sie in ihrem Innersten eine Andere geworden ist. Es scheint fast, als habe dieses dem Dichter selbst nicht so deutlich vorgeschwebt, wie es zur dramatischen Gestaltung nothwendig ist. Den Rheingeistern gegenüber spricht sie aus:

> Mein Herz versteine
> Wie dieser Felsen
> Fühllos starrend.
> Dir, o Strom,
> Brausender, kalter,
> Zum Preis der Vergeltung
> Verlob' ich mich an.

Während sie dann ihren triumphirenden Sang beim Hochzeitsfeste mit dem Aufschrei unterbricht:

> Weh, welch ein Dämon spricht aus mir!

und damit anzudeuten scheint, dass sie sich bewusst ist, der Gewalt einer fremden unheimlichen Macht verfallen zu sein, erklärt sie später ihr Wesen vor dem geistlichen Gericht auf ganz rationalistische Weise:

> Meine schwarze Kunst das ist mein Schmerz,
> Mein Zauber ein gebrochen Herz,
> Und Einer weiss, warum.

Widersprüche von so innerer Art heben in einem drama-

*) Freilich lässt Shakespeare Banquo's Geist auch beim Banket erscheinen, aber er trägt die Zeichen seines gewaltsamen Todes an sich und wird nur dem Mörder allein sichtbar. Die Hexen in derselben Tragödie erscheinen auf der Haide in Sturm und Wetter, wie denn überhaupt Shakespeare seine Geistererscheinungen dadurch so furchtbar, so glaubhaft macht, dass er sie auf das Sorgfältigste vorbereitet, die Personen, denen sie gegenübertreten, als durch die jedesmalige Situation besonders dafür empfänglich zeigt, und sie so gewissermaassen als aus deren Seelenstimmung hervorgehend darstellt.

tischen Werke aber geradezu die Wirkung auf, welcher immer das Gefühl der Nothwendigkeit zu Grunde liegen muss, dass die dramatischen Charaktere so sein müssen, wie sie sind und in keinem Augenblicke anders handeln können, als sie vor unsern Augen thun.

Von den übrigen Charakteren der Oper scheint der des alten Hubert mit Vorliebe behandelt, und der gutmüthige Alte tritt, ohne sich vorzudrängen, recht lebendig vor uns hin. Eigenthümlich ist ihm ein Zug wehmüthig-bittern Humors, welcher aus dem Liede im dritten Act heraus klingt und der sein Bild auf glückliche Weise abrundet. Dass die Figur des Reinold durch die bei der Composition vorgenommenen Kürzungen wesentlich beeinträchtigt worden ist, wenn auch zum Vortheil des Ganzen, ist schon oben hervorgehoben worden. Was nun die übrigen Hauptpersonen, den Pfalzgraf Otto und Bertha betrifft, so erhellt aus der vorgestellten Erzählung der Handlung von selbst, dass sie wenig glücklich erfunden sind. Ersterer gleicht auf ein Haar jenen ersten Tenorhelden moderner französischer oder italienischer Opern, welche den ganzen Abend zwischen zwei Neigungen schwanken, ohne diesen Kampf zum wirklichen inneren Abschluss zu bringen; die Gräfin Bertha aber ebenso jenen Prinzessinnen, die sich dem Publicum durch eine Coloratur-Arie zu empfehlen pflegen, um dann später die wohlwollende Theilnahme desselben für die an ihnen begangene Untreue in Anspruch zu nehmen. So wenig wir nun für die Coloratur-Arie als solche schwärmen, so liegt jenem Verfahren doch die richtige Einsicht zu Grunde, dass uns nur dann ein dramatischer Charakter für etwas ihn Betreffendes zu interessiren vermag, wenn er uns schon vorher bekannt war. Es wird ein solcher unserer vollen Theilnahme immer gewiss sein, wenn er in aller Sorglosigkeit vor uns hintritt und uns zum Vertrauten der beseligenden Gewissheit eines nahen Glücks macht, während wir schon das ihn bedrohende Unheil ahnen oder hinter ihm lauern sehen. Bertha aber erscheint zuerst in jener Scene, wo die Untreue des Pfalzgrafen Lenoren und auch uns klar wird, und wir sind dadurch geneigt, sie als ein Hinderniss zu betrachten, das dem Glück jener Beiden entgegensteht und ihr deshalb den Zoll des Mitgefühls zu versagen, auf das sie durch die Situation allen Anspruch hätte. Wohl tritt sie im dritten Act bedeutungsvoller hervor, aber leider mehr um die Handlung aufzuhalten, als um sie zu fördern. Unserer Meinung nach hätte das Ganze nur gewinnen können, wenn es dem Dichter gelungen wäre, Bertha durch individuellere Züge zu charakterisiren und als eine ebenbürtigere Rivalin der mit allen Zauberkräften belehnten Lenore gegenüberzustellen.

Noch einen Uebelstand, der die Gruppirung des Stoffs betrifft, dürfen wir nicht verschweigen. Wie der erste Act in der ursprünglichen Anlage eigentlich zwei Finales enthält, von denen dasjenige, welches diese Bezeichnung wirklich trägt, jetzt als selbständiger Act erscheint, so auch der zweite. Wir meinen die Scene beim Banket, wo Lenore Otto und die Ritter bezaubert, und die Gerichts-Scene. Es scheint uns gegen alle Gesetze dramatischer wie musikalischer Oekonomie zu verstossen, dass die Handlung eines Acts in zwei Punkten von gleicher Bedeutung gipfelt, die nur durch eine Arie von einander getrennt, also nahe aneinander gerückt sind, zumal wenn beide sich als grosse Ensemble- und Chor-Scenen darstellen, welche den Componisten wieder zu einer reicheren Verwendung der orchestralen Klangmittel herausfordern. Wir empfinden Bertha's Arie hier ausserdem entschieden als etwas die Handlung Aufhaltendes, als eine Länge. Günstiger würde es uns scheinen, wenn vom Auftreten des Erzbischofs an die Handlung in ununterbrochenem Gange dem Actschluss zueilte, indem derselbe Lenoren's Verhaftung verfügte, sich zu gleicher Zeit mahnend gegen Otto wendete, und, durch dessen energisches Widerstreben herausgefordert, den Kirchenbann über ihn ausspräche. Damit soll keineswegs geleugnet werden, dass beide Scenen an sich, wie die Dichtung sie uns zeigt, durchaus wirkungsvoll sowohl in dramatischer Hinsicht, wie auch dankbar für die musikalische Behandlung sind.

Wenn wir hinzufügen, dass das ganze Gedicht grösstentheils in jene lyrische Anmuth gekleidet ist, welche den Autor auszeichnet, so thun wir es um so lieber, da wir in Bezug auf die dramatische Anlage des Ganzen so manche Ausstellung zu machen uns gedrungen fühlten, obwohl wir es einem Dichter von Geibel's Begabung gegenüber nur mit einigem Widerstreben zu thun vermochten. Es ist eine Seltenheit, dass ein solcher sich zur Dichtung eines Opernbuchs herbeilässt, und schon dieser Umstand würde uns zur genügenden Entschuldigung dafür dienen, dass wir länger als sonst üblich bei der Betrachtung des Textes verweilten. Umsomehr aber wird man dieses dadurch gerechtfertigt finden, dass die Mängel, welche wir an ihm bemerkten, ebenso wie seine Vorzüge von wesentlichem Einfluss auf den musikalischen Theil des Werkes sein mussten, dem wir nun unsere Aufmerksamkeit zuwenden.

(Schluss folgt.)

Instructives für Pianoforte.

Aloys Hennes, Clavierunterricht durch Briefe. Erster Cursus. Brief 1—10, Lection 1—50. Wiesbaden, Selbstverlag des Verfassers.
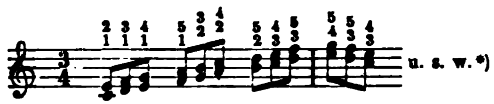
DL. Dass man auf brieflichem Wege Sprachen lehrt, ist bereits nichts Neues mehr. Dagegen hat man wohl bisher nicht an die Möglichkeit gedacht, Clavierspiel durch Briefe zu lehren. Allerdings thut der Name »Briefe« Nichts zur Sache; es ist eben eine Clavierschule, die jedoch ausdrücklich auf die Mitwirkung des Lehrers verzichtet, welche bei allen bisherigen Clavierschulen in Anspruch genommen wird. Dieser Unterschied zeigt sich hauptsächlich in Zweierlei: erstlich handelt der Verfasser nicht jeden einzelnen Gegenstand der Theorie, sowie der Technik allein vollständig ab, bevor er zu einem neuen übergeht, sondern er bringt von jedem Etwas, soviel eben gerade zur Ausführung des nächsten Stückchen nöthig ist; wie der Lehrer eines Anfängers es auch machen würde. Sodann setzt er Alles haarklein auseinander, verweilt bei jedem Takte, bei jeder Note, bei jedem Finger, um über Nichts in Unsicherheit zu lassen. Und dass hierin wirklich das Mögliche geleistet worden, soll vor Allem anerkannt werden. Gehen wir jedoch nun noch etwas näher auf das eigenthümliche Unternehmen ein. In einem beigegebenen Prospecte spricht sich der Verfasser über seine Absicht aus. Die Briefe sollen erstlich Solchen, die durch Wohnungsverhältnisse gezwungen sind, auf guten Unterricht zu verzichten, eine sichere Anleitung zum Selbstunterrichte geben; ebenso Denjenigen, welche das Honorar für einen guten Lehrer nicht aufwenden können; den Lehrenden selbst dagegen sollen sie zur Befestigung ihrer Methode dienen. Gelegentlich des letzteren Punktes wird noch die Bemerkung gemacht, dass der grössere Theil der Clavierstunden sich in den Händen solcher Personen befinde, welche diese Sache nebenbei betreiben, also nicht die Erfahrungen eines wirklichen Musiklehrers haben können. In grossen Städten ist dies hoffentlich nicht so; auf dem

Lande mag es wohl seine Richtigkeit haben. Wo nun ein guter Lehrer wirklich nicht zu haben ist, — wo ferner ein Schüler irgend Jemanden zur Seite hat, der ihn nöthigt, Alles genau so zu machen, wie es der Verfasser fordert, der ihm auch namentlich nicht gestattet, sich aus Bequemlichkeit die geringste momentane Erleichterung (durch Ungenauigkeit im Fingeraufheben und dergl.) zu gestatten, — oder endlich, wo der Schüler selber so eiserne Energie und bereits gereiften Verstand besitzt, dass er des Antriebes und der Beaufsichtigung nicht bedarf, — da mögen die Briefe ihre Dienste thun. Im Allgemeinen aber sind wir der Meinung, dass der lebendige, mündliche Unterricht selbst eines mittelmässigen Lehrers fruchtbringender sein wird, als dieser briefliche. Man weiss, wie in den ersten Stunden ein fortwährendes Erinnern an Handhaltung, Anschlag etc., ein Aufmerksammachen auf die bezüglichen Fehler nöthig ist, — und wenn nun der Lehrer nicht dabei sitzt? Hennes hat allerdings auch in dieser Beziehung das Mögliche gethan, mit wiederholtem Erinnern und dergl. — dieses Mögliche ist nur leider nicht viel! Ein Uebelstand ist ferner der, dass der Verfasser, weil er auch an Schüler mittlerer Fähigkeit denken musste, nur sehr langsam fortschreitet, während der Lehrer mit fähigen Schülern oft viel rascher gehen kann. Die Eintheilung in Lectionen ist gut; jede bringt etwas Neues; die in Briefe (je drei bis sechs Lectionen bilden einen Brief) ist mehr willkührlich. Die Darstellung ist einfach und klar. Manches könnte immerhin wissenschaftlich strenger sein. Z. B.: »Es giebt eine grosse Anzahl von Tönen . . . Diese ist jedoch nur scheinbar, indem die ganze Summe nur zwölf beträgt, die sich aber mehrmal wiederholen können.« So ist auch nicht abzusehen, warum der Verfasser, da er die Hülfslinien des Notensystems richtig als solche erklärt, doch wieder auf die altmodische Redeweise zurückkommt, nach welcher das kleine *a* im G-Schlüssel »einen Strich durch den Kopf und einen durch den Hals« hat, statt zu sagen, dass es »auf der zweiten Hülfslinie unter dem Systeme« steht. — Die Fingerübungen sind an und für sich zweckmässig, halten jedoch nicht recht gleichen Schritt mit den Stückchen; während erstere in der 50sten Lection noch auf den fünf nebeneinander liegenden Tasten bleiben, machen letztere schon ganz andere Ansprüche. An den Stückchen wird man den Umstand, dass sie fast alle musikalisch unbedeutend sind, kaum rügen dürfen; dass sich in den allerersten so häufig ein und derselbe Ton (ohne Fingerwechsel) wiederholt, halten wir für einen, allerdings auch von Czerny vielfach begangenen Verstoss, weil dadurch die Hand den festen Halt verliert. Dass in den vorliegenden 50 Lectionen, welche bereits den $^{6}/_{8}$-Takt, die Sechszehntel-Note, den Punkt, Doppelgriffe u. dergl. bringen, der F-Schlüssel noch nicht eingeführt ist, dünkt uns um so unzweckmässiger, als erst mit seiner Einführung der Schüler an die rechte Stelle zu sitzen kommt, während bei den sämmtlichen hier gebotenen Stücken entweder sein Sitz oder die Haltung seiner linken Hand nicht normalmässig ist.

Trotz alledem ist das Werk mit Fleiss und pädagogischer Kenntniss gearbeitet; und so möge es denn benutzt werden von allen Denen, welche auf guten mündlichen Unterricht nun einmal verzichten müssen.

Hans Schmitt, Technische Studien für angehende und vollendete Clavierspieler. Heft 1. Tägliche Uebungen. Wien, Wessely und Büsing. Pr. 15 Ngr.

Dies Werkchen wird, nach diesem ersten Hefte zu schliessen, eine Zusammenstellung aller nur erdenklichen Fingerübungen bieten. Das erste Heft theilt sich in zwei Abtheilungen: »Scalen-Technik« und »Accord-Technik«. Der erstere Name scheint uns unpassend, da hier durchaus nicht von Tonleiter-Uebung die Rede ist, sondern die Finger nur einzeln und dann zu zweien, dreien u. s. f. geübt werden. Gegen den methodischen Gang und die sorgsame Auswahl soll im Ganzen nichts eingewendet werden; doch meinen wir, es müsse selbst für einen zukünftigen Virtuosen nicht nöthig sein, eine solche Masse Uebungen täglich zu spielen; weniger, sorgsam ausgewählt und gründlich geübt, müssten dieselben Dienste thun. Auch sollte man mit geradezu lächerlichem Fingersatze den Lernenden nicht sich abquälen lassen: stellt sich bei einem Stücke die Nothwendigkeit zu so sonderbarer Applicatur heraus, so mag sie dann zum bestimmten Zwecke geübt werden. Der Verfasser sagt zwar im Vorwort, die sonderbaren Fingersätze, welche er mit gutem Vorbedacht gewählt, fertigten die verschiedenen Seiten der durchzuarbeitenden Schwierigkeit in kürzerer Zeit ab. Dies mag auch wahr sein; allein man kann in Allem zu weit gehen. Ein solches »Zuweitgehen« scheint uns (unter vielen andern) z. B. in folgender Uebung — NB. mit dem dabei stehenden Fingersatz — zu liegen:



Es ist allerdings Princip darin! Aber es nimmt sich eben recht wie die pure Theorie aus.

Hans Schmitt, 30 Etüden in sämmtlichen Dur- und Moll-Tonarten. Für vorgerücktere Clavierspieler mit kleinen Händen. 3 Hefte. Wien, Wessely und Büsing. Pr. à 1 Thlr.

Einen entschieden günstigeren Eindruck, als die besprochenen täglichen Uebungen, machen vorliegende Etüden. Den alten bewährten von Clementi, Cramer und A. Schmitt werden sie freilich den Rang nicht streitig machen; sie wollen dies auch nicht. Sie sind moderner gehalten und rangiren etwa mit den Uebungsstücken von Stephen Heller; und wenn der fast überall vorhandene musikalische Kern nicht ganz auf gleicher Stufe steht wie bei Heller, so ist dagegen die eigentliche Uebung, das Unterrichtende sorgfältiger behandelt. Namentlich muss die überall gleichmässige Behandlung der beiden Hände anerkannt werden. Die besondere Rücksicht auf Schüler, die eine Octave nur mühsam spannen, im Uebrigen aber schon vorgerückt sind, ist unseres Wissens früher noch nicht genommen worden, und insofern helfen die Hefte allerdings einem nicht selten vorhandenen Bedürfnisse ab.

J. B. Duvernoy, Schule des Anschlags. Op. 263. Leipzig, Hofmeister. Pr. 1 Thlr. 15 Ngr.

Dieses Werkchen bringt im Grunde nichts Neues. Clementi's *Gradus* enthält das hier verarbeitete Material sämmtlich auch. Doch erscheint hier allerdings das Alte in modernem Gewande; namentlich zieht sich durch diejenigen Studien, welche die Unabhängigkeit und Gleichheit der Finger bezwecken, eine für unsere Zeit ansprechendere Melodik als bei dem alten Meister. Zur Abwechslung wird man deshalb auch dieses Heft recht wohl verwenden können.

*) Dass diese Uebung tonleitermässig ist, widerspricht dem weiter oben Gesagten nicht. Denn offenbar ist das Wesentliche hier nicht die Scala, sondern der Doppelgriff.

Adolph Henselt, 50 *Études célèbres de J. B. Cramer. Pour deux pianos. Liv. IV.* Berlin, Schlesinger. Preis 1 Thlr. 20 Ngr.

Bekanntlich ist dies nicht ein Arrangement, sondern dem unveränderten Originale ist die Partie des andern Claviers hinzugefügt. Ein eigentlich künstlerisches Unternehmen wird man dies nicht nennen dürfen, denn die Cramer'schen Etüden sind fertig so wie sie sind und bedürfen der Zuthat nicht. Man wird also die Henselt'sche Arbeit als eine Studie zu betrachten haben, und als solche ist sie gewiss höchst interessant. Als einst die ersten Hefte erschienen, wurden sie auch sehr freundlich aufgenommen, indem hier das moderne Element sich dem älteren Style in einer wirklich geistreichen und geschickt gemachten Weise anschliesst. Henselt dachte aber damals gewiss nicht, dass die Sammlung auf 50 Nummern anwachsen solle, sondern er suchte die zu solcher Behandlung geeignetsten Nummern für jene ersten Hefte aus. Die Folge der Fortsetzung — wahrscheinlich auf Anregung des Verlegers — ist nun natürlich, dass für die späteren Hefte nur ungeeignetere Nummern übrig bleiben. Und so scheint uns, als stehe dieses vierte Heft merklich zurück gegen die beiden ersten. So nimmt sich u. A. die Zuthat bei Nr. 32 (Cramer Nr. 6), Nr. 37 (Cramer Nr. 64) u. s. w. ganz geringfügig aus. Die Einschiebung eines Wiederholungszeichens in Nr. 33 (Cramer Nr. 4) halten wir für gänzlich ungerechtfertigt und unpassend.

Fr. Gernsheim, Präludien für Pianoforte. Op. 2. Leipzig und Winterthur, Rieter-Biedermann. Pr. 1 Thlr.

Nur des Titels und der knappen Form wegen möge dieses Heft noch dem »Instructiven« beigefügt werden. Der Unterrichtszweck liegt ihm offenbar fern. Es gehören diese Stücke nicht zu der Unzahl jener haltlosen, hypersentimentalen oder furiosen Stücke, denen neben dem Inhalte auch die Form fehlt. Ein gesundes Streben zieht sich im Ganzen hindurch. Man lasse sich durch Nr. 1, vielleicht die schwächste Nummer, nicht abschrecken. Jede der sechs Nummern hat ihre eigene Charakteristik, die gut durchgeführt ist. Nur freilich erscheinen die Gedanken nicht sehr prägnant und neu, und es bleibt deshalb immer zweifelhaft, ob das Heft ausser dem Kreise der Bekannten des Autors viel Verbreitung finden werde. In uns hat es jedoch den Wunsch rege gemacht, dem Verfasser auf gewichtigerem Gebiete zu begegnen.

Für Violine mit Pianoforte.

Henry Holmes, 3 *Pensées fugitives pour Violon et Piano.* Op. 5. Amsterdam, Rothaan. Pr. 1 Thlr. 3¾ Ngr.

Drei recht interessante Stücke; das erste, E-moll und Dur, von trübschwärmerischem, das zweite, D-moll, von aufgeregtem, und das dritte, Es-dur, von weichem Charakter. Die Erfindung klingt wohl theils an Mendelssohn, theils an Schumann an, doch nicht zu störend. Die Stücke erfordern keinen Virtuosen zum Vortrage, aber doch, da sie fein und mit Wärme gespielt sein wollen, einen gewiegten Violinisten. Das Pianoforte ist zwar untergeordnet, jedoch recht interessant behandelt, und will ebenfalls sorgsam gehandhabt sein. Das Heft sei namentlich für musicirende Familienkreise empfohlen.

Musikleben in Aachen.

(Ende August 1864.) §. Krankheitshalber bisher daran verhindert, Ihnen ein längeres Referat über unsere musikalischen Erlebnisse zu liefern, erlaube ich mir jetzt nur noch, Ihnen eine kurze Zusammenstellung dessen einzusenden, was in musikalischer Hinsicht seit meinem letzten Bericht (Juli 1863) hier geschehen ist, da zu einer ausführlichen Besprechung die Zeit wohl schon zu weit vorgerückt ist, und Manches antiquirt erscheinen würde.

Anstatt der üblichen acht Abonnement-Concerte wurden im verflossenen Winter von der Stadt deren nur sechs gegeben. Das zu Pfingsten hier gefeierte und vorzüglich gelungene Musikfest, über welches Sie ein eingehendes Referat bereits gebracht haben und welches in den vorhergehenden Monaten alle Kräfte in Anspruch nahm, war die Ursache dieser verminderten Zahl. — Doch kamen zu den sechs Abonnement-Concerten noch das Einweihungs-Concert unseres schönen neuen Concertsaals (am 22. August 1863), sowie im Laufe dieses Sommers drei Seitens der Stadtverwaltung, wie üblich, veranstaltete Benefizconcerte für den städtischen Musikdirector, den Concertmeister und für die Mitglieder des städtischen Orchesters, von welchen das letzte vor acht Tagen (am 18. Aug.) stattgefunden hat. Die Summe sämmtlicher im letzten Jahre gegebenen städtischen Concerte belief sich somit auf zehn. Es kamen in diesen zehn Concerten die nachstehenden Werke zur Aufführung: An Oratorien: »Die Schöpfung« von Haydn; »die Zerstörung Jerusalems« von Ferd. Hiller; die Matthäuspassion von S. Bach (am Palmsonntage). An Cantaten und kleineren Chorwerken: Vollständige Musik zu den »Ruinen von Athen« von Beethoven (mit verbindendem Gedicht von Otto Sternau), »Meeresstille und glückliche Fahrt« und Phantasie mit Chor von Beethoven; Cantate (»Es ist dir gesagt, Mensch, was gut ist«) von S. Bach; das Utrechter Jubilate (vulgo der 100. Psalm) von Händel mit einer neuen Textunterlage und Instrumentation von F. Wüllner; das B dur-Magnificat von Durante mit Instrumentation des früheren hiesigen Musikdirectors C. von Turanyi; der »Lobgesang« und das Finale aus »Loreley« von Mendelssohn; »Hymne an die Musik« von Julius O. Grimm; und Gesänge für Frauenchor mit Orchester von F. Wüllner. Ausserdem wurden in dem Benefizconcerte des Concertmeisters Herrn Wenigmann von der hiesigen Liedertafel Männerchöre von Rietz und Gade gesungen. An Symphonien: Es-dur von Mozart, Eroica und A-dur von Beethoven, B-dur (Nr. 4) von Gade und Symphonie-Cantate von Mendelssohn. An Ouvertüren: »Weihe des Hauses« und »Leonore« Nr. 1 von Beethoven; »Anakreon« von Cherubini; »Fingalshöhle« von Mendelssohn; »Olympia« von Spontini; »Euryanthe« und »Freischütz« von C. M. von Weber. Ausserdem: »Wellington's Sieg oder die Schlacht von Vittoria« von Beethoven (zum Erstenmale hier in Aachen). An Solisten sind in diesen Concerten aufgetreten: Gesangsolisten: Frau v. Marlow aus Stuttgart, Herr Dr. Gunz aus Hannover, Herr C. Hill aus Frankfurt (alle drei in der »Schöpfung«); Frau Knöpges-Saart aus Gladbach, Frau Potthoff aus Aachen, Herr Wolters aus Köln, Herr Hauser aus Carlsruhe (alle vier in der Matthäuspassion); Frl. Rothenberger aus Köln, Herr Göbbels aus Aachen, Herr Stägemann aus Hannover (alle drei in Hiller's »Zerstörung Jerusalems«); ausserdem Herr Göbbels noch zweimal (in Mendelssohn's »Lobgesang« und in Liedern); Hr. Stägemann noch einmal (in einer Arie und in Liedern); ferner Frau Neuss geb. Deutz aus Aachen (in Mendelssohn's »Loreley«), Fräul. Rempel aus Köln (mit einer Arie und Liedern) und Fräul. Birnbaum aus Aachen (im »Lobgesang«). Instrumentalsolisten: Clavier: Frau Clara Schumann (Beethoven's G dur-Concert, Weber's Concertstück), Frau Sophie Pflughaupt (Chopin's F moll-Concert und kleine Stücke von Raff und Liszt), Herr

Musikdirector Wüllner (Beethoven's Phantasie mit Chor, Schumann's Concertstück Op. 92 und Gade's Frühlingsphantasie); Violine: Herr Fleischhauer aus Aachen (Amoll-Concert von Viotti, *Fantasia appassionata* von Vieuxtemps) und derselbe mit Hrn. Concertmeister Wenigmann zusammen (Adur-Concertante von Spohr); Violoncell: Herr Joh. Wenigmann aus Aachen (Dmoll-Concert von Goltermann). Ausserdem wurde von Mitgliedern unseres Orchesters Beethoven's Septett vorgetragen.

Der hiesige Instrumentalverein gab im verflossenen Winter sechs Aufführungen. Es kamen darin nachstehende Orchesterwerke zu Gehör: Symphonien: G-dur (Nr. 6) und G-dur (Nr. 11) von Haydn, C-dur (mit der Fuge) von Mozart, C-dur (Nr. 1) und D-dur (Nr. 2) von Beethoven, E-dur (Nr. 2) von Gade, Suite (Nr. 1 D-moll) von Franz Lachner. Ouvertüren: »Figaro's Hochzeit« von Mozart, »Joseph in Aegypten« von Méhul, »Lodoiska« von Cherubini, »Vestalin« von Spontini, »Beherrscher der Geister« von Weber, »Ruy Blas« von Mendelssohn, »die Najaden« von Bennett, Concertouvertüre von Wüllner, »Loreley« von Möhring, »Jessonda« von Spohr. Sowohl die städtischen Concerte, wie die Aufführungen des Instrumentalvereins stehen unter Leitung des städtischen Musikdirectors F. Wüllner.

Unsere Männergesangvereine sind in der letzten Zeit sehr thätig gewesen. Die »Aachener Liedertafel« studirt für das Festconcert des »Rheinischen Sängervereins«, welches in diesem Jahre (am 4. September) unter Leitung des Dirigenten der Liedertafel Concertmeisters Wenigmann hier in Aachen veranstaltet wird. Es kommen darin die beiden in Folge des vorigjährigen Preisausschreibens der Aachener Liedertafel gekrönten Cantaten »Heinrich der Finkler« von F. Wüllner, »Velleda« von C. Jos. Brambach zur erstmaligen Aufführung. Die »Concordia«, unter Leitung des Herrn C. F. Ackens, hat seit dem im vorigen Herbst veranstalteten grossen Concurse und dem damit verbundenen sehr gut gelungenen Sängerfeste des »Rheinischen Sängerbundes« noch mehrere Concerte im Laufe des letzten Jahres gegeben und bereitet sich jetzt auf eine solenne Feier ihres 25-jährigen Stiftungsfestes vor, bei welchem hauptsächlich grosse Compositionen mit Orchester gegeben werden sollen. — Ueberhaupt wenden sich unsere Männergesangvereine in letzter Zeit soviel als möglich grösseren Werken mit Orchester zu, was ihnen nur zum Ruhme gereichen kann.

Wenn ich noch einer Soirée der Liedertafel, in welcher Alfred Jaell mitgewirkt hat, einer andern, worin Bazzini aufgetreten ist, wenn ich ferner des Concerts von Carlotta Patti (mit geringem Beifall) unter Mitwirkung der Herren Laub, Jaell und Kellermann, und wenn ich schliesslich eines Concerts Erwähnung thue, welches durch das Ehepaar Pflughaupt gegeben wurde (es wurde vorwiegend Rubinstein, Raff, Chopin und Liszt aufgeführt), so glaube ich Ihnen so ziemlich Alles mitgetheilt zu haben, was im letzten Jahre auf musikalischem Gebiete hier geschehen ist.

Berichte.

Berlin. *R. W.* Der winterliche Sommer dieses Jahres war, seinem Charakter angemessen, für die Berliner mit zwei Opernunternehmungen gesegnet. Während sonst nur die Kroll'sche Bühne sich in den Sommermonaten der Oper zuwendet, hatten in diesem Jahre sich noch überdies die Sänger und Sängerinnen des Königsberger Stadttheaters im Victoriatheater niedergelassen. Dass der Kunst aus dieser Concurrenz ein besonderer Nutzen erwachsen sei, wird wohl Niemand behaupten, wenngleich Manches, was im Thiergarten oder am Königsgraben geboten wurde, nicht ohne ein gewisses Interesse war; so namentlich das Gastspiel des Herrn Dr. Gunz und die Vorführung der Herther'schen Oper »Der Abt von St. Gallen«, welche zwar den Charakter eines dramatisch-musikalischen Erstlingswerkes an sich trägt, doch aber manche guten Keime birgt und fast überall wenigstens das Streben nach dem Bessern an den Tag legt. Seitdem nun die Hofoper den Hör- und Schaulustigen wieder ihre Pforten geöffnet hat, haben sich die operistischen Zugvögel der obengenannten beiden Bühnen in alle vier Winde zerstreut, so dass die Aufmerksamkeit der Opernfreunde nun ausschliesslich sich dem königlichen Institute zuwenden muss. Die Intendanz entwickelte denn auch in der That bereits eine überaus rege Thätigkeit, welche selbst durch das zeitweilige Fehlen der Frau Harriers nicht gehemmt wird. Zwei neueinstudirte Opern: »Hans Heiling« von Marschner und »Fra Diavolo« von Auber gingen in kurzen Zwischenräumen in Scene; das erstgenannte, in musikalischer Beziehung vielfach hochbedeutende Werk, leider ohne sonderliche Theilnahme von Seiten des Publicums, das letztere unter bedeutender Acclamation. Ich weiss nun zwar sehr wohl, dass »Fra Diavolo« als komische Oper höher steht, wie »Hans Heiling« als romantische, denn ganz abgesehen von der Musik, trägt das Scribe'sche Libretto den Sieg über das Devrient'sche davon, dennoch bezweifele ich, dass in den vorliegenden Fällen unser Publicum nur der Sache wegen ins Opernhaus geht oder daraus fortbleibt. Es ist vielmehr Frl. Pauline Lucca der Magnet der die Leute in den »Fra Diavolo« zieht; gäbe sie die Gertrud, so würde auch die Marschner'sche Oper volle Häuser machen. Dies ist aber ein trübseliger Zustand vom künstlerischen Gesichtspunkte aus betrachtet. Wenn man hier allmälig so weit gekommen ist, ein Werk nicht mehr um des Werkes, sondern um der Besetzung willen zu hören, so steht man am Rande eines Abgrundes, von dem ich das Publicum gern sich entfernen sähe, trotz der grossen Anerkennung, die ich für die seltene Begabung unserer Primadonna und für ihre oft vollendeten Leistungen empfinde.

Durch das Uebersiedeln des Herrn von Bülow nach München entsteht zwar eine Lücke in unserm Musikleben, doch bleibt immer noch genug Musik selbst für eine Stadt wie Berlin zurück. — Von den bekannten Veranstaltungen haben bereits die Symphoniesoiréen der kgl. Capelle und die Oratorienconcerte der Singacademie (letztere wird mit »Josua«, »Jahreszeiten« und »Paulus« hervortreten) ihr Fortbestehen angekündigt. Herr Oertling wird mit einem neuen Unternehmen, wöchentlichen Quartettunterhaltungen in Sommer's Salons, und der Carlberg'sche Orchesterverein mit fünf wöchentlichen Symphonieconcerten à la Liebig vorgehen. — Längere Gastspiele des Herrn Dr. Gunz, sowie des Herrn Niemann und des Frl. Artôt stehen auf der Hofbühne bevor und in weiterer Ferne winkt der Impressario Ullmann mit der fameusen Carlotta Patti, Jaell, Brassin und Vieuxtemps, welche er in Orchesterconcerten produciren will. Mangel an Musik werden wir wohl nicht leiden.

Das neue Opernpersonal am Leipziger Stadttheater.

S. B. 29. Sept. Wir haben lange gezögert und gehen noch heute mit einer gewissen Scheu daran, die Kräfte unserer neuen Oper zu mustern. Ist schon der allgemeine Zustand unserer heutigen Gesangskunst seit längerer Zeit Gegenstand ernstlichster Besorgniss und eingehendster Untersuchung, so kommen noch die beschränkten Mittel eines Stadttheaters in Betracht, das mit den Hofbühnen in keiner Weise rivalisiren kann. Taucht irgendwo ein Talent auf, so kann man gewiss sein, es bald von einem der mehr als dreissig deutschen Hoftheater dem ursprünglichen Orte seines Auftauchens oder seiner Entwicklung entrückt zu sehen. Ferner aber kommen bei unserem Stadttheater

noch die vielen Schwierigkeiten in Betracht, welche die neue Direction in verhältnissmässig sehr kurzer Zeit zu besiegen hatte, um nur überhaupt mit anständigen Leistungen vor das Publicum zu treten. — Man muss es mit Dank anerkennen, dass die neue Direction keine Mühe und Kosten gescheut hat, um für den Augenblick das Beste herzustellen, was von ihr billigerweise verlangt werden konnte. Wir gehen über das hinweg, was in unserem alten, nun bald einem prächtigen Neubau weichenden Hause für das Auge geschehen musste und geschah, um den Ort anziehend zu machen, und wenden uns zu den eigentlichen künstlerischen Kräften. Vorerst musste die Gewinnung eines tüchtigen Capellmeisters eine Hauptsorge sein; denn ist auch der Beste nicht omnipotent, um Repertoire und Darstellung nach rein künstlerischen Rücksichten durchzuführen, so kann ein schlechter Capellmeister doch nahezu Alles zu Grunde richten. In Herrn Gustav Schmidt, als Operncomponist im heitern Genre und als Dirigent vortheilhaft bekannt, hat man einen Director gewonnen, dessen künstlerische Anschauungen gediegen, dessen Kenntnisse der einschlagenden Literatur vollständig scheinen, dessen Art zu dirigiren bestimmt und fest, auf das Nothwendige begrenzt und der namentlich auch frei ist von jener an unsern heutigen Bühnen so oft anzutreffenden Vorliebe für Ueberhetzen und Abjagen der Tempi. Ist das Letztere besonders für Leipzig ein wahrhaft glücklicher Umstand zu nennen, insofern es auch hier nicht an Elementen fehlt, die zu jener Hast eine starke Hinneigung haben, so ist freilich auch zu wünschen, dass der neue Capellmeister in der Ruhe und Mässigung nicht zu weit gehen möge.*)

Was nun die provisorisch engagirten Solo-Sänger und Solo-Sängerinnen betrifft, so muss unser Urtheil heute noch ein rückhaltvolles sein. Denn es ist etwas Anderes über einen Gast zu referiren, der wieder geht, und etwas Anderes über Künstler, bei welchen es sich darum handelt, ob es wünschenswerth erscheint, sie an unsere Bühne zu fesseln oder nicht. Wer vermöchte aber nach einer oder zwei Rollen und nach einem oder zwei Abenden, in und an welchen man einen Künstler auf der Bühne gehört hat, mit voller Sicherheit über dessen Verwendbarkeit abzuurtheilen! Den absoluten Maassstab anzulegen, halten wir bei den gegenwärtigen Verhältnissen ohnehin für unthunlich; der relative aber ist immer ein so vielfach bedingter, dass wir die Leser und die betreffenden Künstler gleichmässig bitten möchten, unsere Darstellung diesen Umständen gemäss zu beurtheilen.

Beginnen wir mit den Damen, so haben wir in erster Linie Frau Palm-Spatzer zu nennen. Diese Sängerin, zwar über die erste frische Zeit hinaus, wo Schmelz und Kraft vereinigt zu den grössten Wirkungen befähigen, ist doch im Besitz einer sehr gut conservirten Stimme, schöner Methode, reiner Intonation, musikalischer Auffassung und dramatischen Darstellungstalents. Von ihren beiden Rollen, die sie bisher sang, Rebecca in der »Jüdin« und Donna Anna im »Don Juan«, haben wir nur die letztere gehört, glauben aber nach dieser einen Frau Palm-Spatzer als eine sehr schätzenswerthe Acquisition für unsere Bühne bezeichnen zu können. — Frl. Kropp, welche wir nur einmal als Isabella in »Robert der Teufel« hörten, hat eine leicht ansprechende klare und ziemlich umfangreiche Stimme, der nur mehr Weichheit und Adel zu wünschen wäre. Ihre Coloratur zeigt eine anerkennenswerthe Leichtigkeit, wenn auch nicht immer eine vollkommen genaue Abstufung. In Betreff der Intonation bemerkten wir in ihrer Isabella eine gewisse Neigung zum zu hoch singen, worauf sie ihre besondere Aufmerksamkeit zu wenden haben wird. Da übrigens Rollen, wie die genannte, eine vollkommen ausreichende Repräsentation an einem Stadttheater schwerlich finden, so kann Fräul. Kropp immerhin als recht verwendbar angesehen werden und wir hoffen, dass sie unter guter Leitung, durch Capellmeister und Kritik, noch erfreuliche Fortschritte machen wird. — Ueber Frau Sicora-Pelli sind wir noch nicht recht klar und kommen in einige Verlegenheit, wenn wir über dieselbe urtheilen sollen. Während sie nämlich als Alice im »Robert« im Ganzen sehr genügend schien und ihre Partie mit grosser Sicherheit und Gewandtheit durchführte, hat sie als Donna Elvira im »Don Juan« durch consequentes Falschsingen sich sehr geschadet. Möglich, dass hier entweder eine Indisposition schuld war, oder dass ihr die Partie zu hoch liegt oder überhaupt ihrer Natur nicht entspricht, oder dass sie auf dieselbe nicht genügend vorbereitet war, — genug, Frau Sicora-Pelli machte hier den Eindruck einer musikalisch wenig durchgebildeten Sängerin, die noch viel zu lernen hat. Auch darf nicht verschwiegen werden, dass ihre Stimme in der Höhe von einer gewissen nicht gerade angenehmen Schärfe ist. — Frau Thelen, die wir als Gabriele im »Nachtlager von Granada« und als Agathe im »Freischütz« hörten, hat, wie man vernimmt, einige Jahre von der Bühne entfernt gelebt und scheint sich erst wieder einsingen zu müssen. Die Dame hat offenbar Talent für getragenen Gesang. Ihre Stimme ist zwar nicht sehr ausgiebig aber angenehm. Ihre Methode lässt noch manches zu wünschen übrig, namentlich eine schöne Verbindung der Töne; auch ist ihre Intonation nicht ganz sicher. Aus beiden Ursachen brachte sie z. B. das Gebet im »Freischütz« nicht zu rechter Geltung. Doch muss anerkannt werden, dass in der zweiten Vorstellung des »Freischütz« ihr die Partie bei Weitem besser gelang als in der ersten, und somit darf man hoffen, dass die Fortschritte immer sichtlicher zu Tage treten werden. — Fräul. Karg ist schon unter der vorigen Direction engagirt gewesen, und wir haben hier nur zu bemerken, dass ihr Verbleiben mit Dank anzuerkennen ist. Aennchen im »Freischütz« und Zerline im »Don Juan« haben der gewandten und musikalisch, wie es scheint, gebildeten Sängerin so viel Ehre und Beifall eingebracht, als sie nur wünschen konnte und wir stimmen gern und ohne Rückhalt ein. — Ueber die übrigen Damen können wir noch nichts sagen; wir haben sie (mit Ausnahme des Frl. Pögner als gänzlich verunglückte »Brautjungfer«) noch nicht gehört. — Einer eigentlichen Altstimme sind wir noch nicht begegnet.

Die Herren anlangend, so scheint es, als habe man sich von dem Engagement des Hrn. Grimminger als Heldentenor viel versprochen; allein der Erfolg hat diese Erwartungen widerlegt. Dass dieser Sänger, welcher früher sehr schätzbar gewesen sein mag und auch jetzt noch durch lebendiges und durchdachtes Spiel vielfache Beweise von Bühnen-Routine giebt, wenig Stimme mehr hat, wollten wir gern nachsehen. Dramatischer Ausdruck, schöne Methode und gutes Spiel vermögen in gewissen Partien stimmliche Jugendfrische zu ersetzen, aber Herr Grimminger singt erstens fast beständig falsch (immer um eine starke Schwebung zu tief), und dann hat er den heillosen Fehler des Tremolirens in einem Grade, der für ihn sowohl, wie für seine Umgebung nur verderblich wirken kann. Für ein Stadttheater aber, wo die guten Leistungen weniger in hervorstechenden einzelnen Persönlichkeiten als in einem schönen Ensemble zu suchen sind, ist ein solcher Sänger ein Unglück, denn er verdirbt nicht nur die eigene Partie, sondern reisst auch noch die übrigen Darsteller ungeachtet aller Bemühung derselben in den Misserfolg hinein, wie z. B. das Terzett im »Freischütz« bewies, welches blos durch die Schuld des Hrn. Grimminger vollständig misslang. Ausser dieser Rolle

*) Was uns betrifft, so haben wir, durch langjährigen Aufenthalt in Wien an eine lebendigere und leidenschaftlichere Darstellung gewöhnt, in der Aufführung des »Don Juan« am 27. September einige Stücke ein wenig schwerfällig gefunden. Im weiteren Verlaufe unserer kritischen Thätigkeit werden wir in der Lage sein, diesen Punkt eingehender zu besprechen als heute, wo es sich blos um eine annähernde Beurtheilung der Kräfte handelt.

(Max), in welcher der genannte Sänger hinlänglich darthat, dass er. zur Darstellung ächt musikalischer Operncharaktere nicht mehr befähigt ist, hörten wir ihn noch als Robert; war hier seine Leistung nicht in dem Grade verfehlt wie im »Freischütz«, so bestätigte doch auch sie die obigen Bemerkungen und besonders auch die letzte. Eine Indisposition, sagte man nachträglich, habe den Sänger im Freischütz behindert. Wir glauben aber, dass wer sich ein solches Tremoliren angewöhnt hat, nie vollkommen disponirt sein wird. — In den weiteren Vorstellungen des »Freischütz« hatte Herr Henrion die Partie des Max übernommen und führte sie, obwohl er in vielfacher Hinsicht als Anfänger erschien und seine Stimme ziemlich schwach ist, befriedigender durch, als sein Vorgänger. Auch im »Nachtlager« als Gomez machte er uns den Eindruck eines sich allmälig heranbildenden Talents; vor Allem hat wohl Herr Henrion sein Spiel zu bessern, denn, aufrichtig gesagt, einen hölzerneren Max kann man sich kaum vorstellen; dann aber wird er noch Studien machen müssen, um die höheren Töne reiner und leichter zu nehmen; das verkehrteste Mittel dazu wäre, wenn Herr Henrion eine stärkere Stimme affectiren wollte, als er wirklich hat. — In Herrn Konewka haben wir (als Don Ottavio und Raimbaut) einen sehr brauchbaren Sänger kennen gelernt, dessen Stimme zwar auch nicht gross ist und zuweilen etwas Stechendes hat, der aber seine Partien tüchtig, geschmackvoll und ohne merkliche Ermüdung durchzuführen vermag.

Um nun zu den Bässen zu kommen (ein eigentlicher Bariton scheint noch zu fehlen), so hat das Personal eine nicht geringe Anzahl ganz wackerer Sänger aufzuweisen. Wir nennen zuerst Herrn Hertzsch, der als Leporello, Bertram und Caspar sich sehr tüchtig bewährte, allerdings aber für heitere Partien mehr Darstellungstalent zu haben scheint, als für tragische oder gar dämonische. Stimme und Gesangsweise sind als ganz genügend zu bezeichnen; eine kleine Neigung, tiefe Töne um eine Schwebung zu tief zu nehmen, wird er bei einiger Aufmerksamkeit leicht beseitigen können. Herr Thélen (Don Juan, ein Jäger [Nachtlager], Ottokar) kann ebenfalls als ein sehr brauchbares Mitglied unserer Bühne bezeichnet werden. An Kraft hat zwar seine schöne, wenn auch nicht überall gleich wohlklingende Stimme ihre fest gezogenen Grenzen, und zuweilen bedient er sich unmusikalischer Mittel (wie z. B. des Parlando), doch ist uns namentlich sein Don Juan eine gute Gewähr für spätere noch vollendetere Leistungen. — Nennen wir noch den schon von früherher vortheilhaft bekannten Hrn. Gitt (Masetto, Alberti, Cuno, Pedro), dann Herrn Hirsch (Comthur, Ambrosio), der namentlich die erstgenannte nicht eben leichte Partie mit ziemlicher Sicherheit und gutem Erfolg durchführte, so haben wir die Reihe derjenigen Künstler erschöpft, welche wir bisher kennen lernten, welche wir einigermaassen zu beurtheilen in der Lage sind, und welche auch, wie es scheint, an unserer Oper vorläufig die ersten Kräfte sind.

Im Ganzen erscheint uns das Resultat obiger Musterung als ein für Leipzig ziemlich günstiges und namentlich der früheren Direction gegenüber als ein Fortschritt. Fügen wir noch hinzu, dass der Chor ansehnlich verstärkt wurde und unter der Leitung des Herrn Friedrich recht sorgsam studirte Leistungen brachte (Manches bleibt freilich immer noch zu wünschen, was wir aber dem Herrn Chordirector nicht zur Last legen wollen, da ein tüchtiger Chor längerer Zeit zur Schulung bedarf), und dass das Orchester bekanntlich dasselbe ist, welches im Gewandhause feinste Genüsse bietet, so wird man mit besten Hoffnungen auf das weitere Gedeihen unserer Oper blicken können und darf sich der Erwartung hingeben, dass eine thätige Direction, die unter den schwierigsten Verhältnissen einen anständigen Anfang zu bieten vermocht hat, in der weiteren Entwicklung und an der Hand der Erfahrung immer Besseres leisten wird.

Nachrichten.

Unser Londoner Correspondent meldet uns: Die alle drei Jahre wiederkehrenden Musikfeste zu Hereford und Birmingham wurden diesmal wie gewöhnlich Ende August und Anfang September abgehalten. Für Hereford war es das 141. Fest der Art, von den Städten Glocester, Hereford und Worcester abwechselnd gefeiert. Der Ursprung dieser Feste datirt vom Jahre 1729 her, und die nach den Concerten veranstalteten Collecten bilden eine wohlthätige Einnahmequelle der Wittwen und Waisen der Geistlichkeit jener Diöcesen. Die Kosten der Concerte werden aus dem Erlös der Karten bestritten und vorkommende Deficits übernehmen die im voraus dazu erwählten Stewards, deren es diesmal 50 gab. Die Morgen-Concerte in der Cathédrale brachten die »Schöpfung« (1. und 2. Theil), Beethoven's C-Messe, »Elias«, Spohr's »Fall Babylons«, *Stabat mater* von Rossini, Nummern aus Händel'schen Oratorien und zum Schluss den »Messias«. Abends gab es, wie gewöhnlich, gemischte Concerte in Shire-Hall; grössere Nummern waren Symphonien von Beethoven (Nr. 5), Mozart (Jupiter), Musik zum »Sommernachtstraum«, Benedict's Cantate »*Richard coeur de lion*« etc. Freud und Leid der Concerte deckte am Schlusse ein brillanter Ball. — Birmingham, dessen erste Musikfeste schon 1768 abgehalten wurden und dann, von 1784 an, alle 3 Jahre stattfanden, brachte diesmal an Neuem ein Oratorium von Costa »Naaman« und zwei Cantaten »*The Bride of Dunkerron*« von Henry Smart und »*Kenilworth*« von Sullivan. So viel sich aus den Berichten herausliest, war das Oratorium nicht besser und nicht schlechter als sein Vorgänger »Eli« (ebenfalls von Costa), welches die gewandte Feder zeigt, dabei aber gänzlichen Mangel an eigener Erfindungskraft blosslegt. Zudem war dies neueste Werk so weltlich gehalten, dass viele Nummern (wie ein Blatt bemerkte) eher in irgend einer Balfe'schen Oper an ihrem rechten Platze gewesen wären. Beide Werke werden ihren Meister schwerlich überleben. Smart's Cantate, eine verbrauchte Ballade von Wassergeistern handelnd, hatte keinen Erfolg und war obendrein mangelhaft einstudirt. Sullivan dagegen that abermals einen Schritt vorwärts in der Gunst des Publicums, und seine Cantate »*Kenilworth*«, einen zarten Stoff zart behandelnd, dürfte bald auch weiter bekannt werden. Ausserdem wurden noch »Paulus« und »Elias«, »Christus am Oelberg«, die 12. Messe von Mozart, grössere Nummern aus »Salomon« und der »Messias« gegeben. Ein merkwürdiger Gebrauch besteht bei diesen Festen. Gewisse Nummern werden schon vor der Aufführung zur Wiederholung bestimmt und der zeitweilige Präsident, diesmal Earl of Lichfield, giebt dann in ächt souveräner Weise das Zeichen zum Da capo. So musste das Publicum, trotz der Länge der Werke, 6 Nummern des »Paulus« und zwölf aus »Naaman« *nolens volens* zweimal anhören. Nur Einmal erlaubte sich das Publicum selbstthätig in die Präsidentenrechte einzugreifen und die vorletzte Nummer aus »Naaman« (ein Quartett in Canonform, als sehr gelungen bezeichnet) stürmisch zur Wiederholung zu verlangen, so wie es überhaupt den Componisten in wahrhaft demonstrativer Weise lärmend auszeichnete. Die Hauptstützen der Solopartien waren für beide Feste die Fräul. Tietjens, A. Patti, L. Sherrington, Rudersdorff, Sainton-Dolby und die Herren Sims-Reeves, Montem-Smith, Cummings, Saintly und Weiss.

Aus Wien wird uns u. A. Folgendes gemeldet: Offenbach's »Rheinnixen« wurden vor Kurzem wieder vorgeführt; diese Oper hat aber alle Zugkraft verloren. — Im Carltheater giebt man nun seit 14 Tagen ein Liederspiel: Franz Schubert betitelt, »mit Benutzung Schubert'scher Melodien«. Das Stück, ein ziemlich werthloses Machwerk, hat zum Verfasser einen gewissen Hans Max (Baron Bäumann), den musikalischen Theil besorgte Herr Suppé. Es werden da die zartesten Lieder als Chöre, Quartette, Terzette u. s. w., hier und da mit Geschick, zuweilen auch in etwas brutaler Art arrangirt, dem jubelnden Publicum vorgeführt. Die grosse Menge merkt nun einmal die Profanirung der Schubert'schen Muse nicht; sie erfreut sich an den unverwüstlichen Melodien des Meisters und verlangt jedes Mal »die Forelle« (als Männerquartett gesungen) und »die Ungeduld« (als Terzett arrangirt) stürmisch zur Wiederholung. — Ander schwankte neulich — nach langer Pause — in Rossini's »Tell« über die Breter des Hofoperntheaters; vielleicht war es das letzte Mal! — Für die nächste Concertzeit hat der Musikverein von grösseren Werken Beethoven's D-Messe, die Matthäuspassion und Theile der H moll-Messe auf sein Programm gesetzt. — Die Philharmoniker werden u. A. auch Compositionen von Reinecke, Brahms, Bargiel und Liszt vorführen.

In Dresden bei A. Brauer erschien: »Die Mechanik des Clavierspielens. Ein Beitrag zur Clavierschule« von O. Thieme. Der Verfasser geht von der Ansicht aus, dass die Hemmnisse und Schwierigkeiten der Technik durch genaue Kenntniss der Gründe derselben, soweit dieselben im Muskel- und Nervenwesen liegen, beseitigt werden können, und behandelt daher in zwei Capiteln von mässiger Länge (das Ganze enthält 48 Seiten klein Octav) das Anatomische der in

Rede stehenden Körpertheile, dann die Anwendung dieser Kenntnisse auf das Studium des Anschlags.

Die Angabe in der Recension über Kirnberger's Allegro (in Nr. 38 d. Bl.), nach welcher dasselbe noch nicht gedruckt gewesen sei, berichtigen wir heute dahin, dass es allerdings schon einmal und zwar in einer Sammlung von Clavierstücken verschiedener Componisten bei Arnold Wever (Berlin, 1762) erschienen ist.

Bei J. P. F. E. Richter in Hamburg ist eine kleine interessante Brochüre erschienen: »Die Geigenmacher der alten italienischen Schule« von N. L. Diehl. Sie enthält eine Uebersicht aller bekannten Geigenmacher jener Schule, Angaben über die Jahre, in welchen sie gearbeitet haben, Bemerkungen über ihre Leistungen u. s. w.

Wie man vernimmt, soll das rühmlich bekannte Quartett »Gebrüder Müller« aus der Stellung in Meiningen ausgeschieden sein und sich zunächst auf Reisen begeben.

Zu dem bekanntlich nächsten Sommer in Dresden stattfindenden grossen Sängerfeste haben daselbst kürzlich Vorberathungen stattgefunden, an welchen sich viele auswärtige namhafte Dirigenten betheiligten.

»Für Schule und Haus« heisst eine Sammlung ein-, zwei- und mehrstimmiger Lieder aus neuerer und neuester Zeit, welche Herr J. P. R. Reinecke, Vater des Leipziger Capellmeisters, bei Breitkopf und Härtel hat erscheinen lassen. Das Besondere an diesem Heftchen ist, dass die oben genannte Verlagshandlung dem Herausgeber die Benutzung ihrer Verlagsartikel gestattet hat, wodurch eine grosse Anzahl solcher Lieder aufgenommen werden konnte, die in ähnlichen Sammlungen nicht stehen. Das Inhaltsverzeichniss enthält z. B. die Namen Schumann, Hauptmann, Richter, Reinecke, Gade, Taubert, Mendelssohn, Hiller, Rietz u. A.

Leipzig. Am Stadttheater fanden in der abgelaufenen Woche ausser dem »Don Juan« Wiederholungen des »Freischutz« und des »Robert der Teufel« mit Neubesetzung der Alice statt.

— Im Hôtel de Pologne producirt sich während der jetzigen Messe die Bilse'sche Capelle aus Liegnitz mit grossem Erfolg. Dieselbe führt ausser den für ein Messpublicum passenden Stücken auch gute ältere und neuere Musik auf, z. B. Symphonien von Beethoven, Schumann, Rubinstein u. A.

— Am 30. September starb hier der Musik-Verleger Herr Friedrich Hofmeister im 83. Lebensjahre. Er war augenblicklich der Nestor der hiesigen Buch- und Musikalienhändler. Das Geschäft haben nun seine Söhne vollständig übernommen.

— Der ausgezeichnete Organist Herr Professor Dr. Faisst aus Stuttgart erfreute am 1. October die Leipziger Musikfreunde durch Orgelvorträge. Wir kommen noch des Näheren darauf zurück.

ANZEIGER.

Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Allgemeine

Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Selmar Bagge.

Leipzig, 12. October 1864. **Nr. 41.** Neue Folge. II. Jahrgang.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.
Preis: Jährlich 5 Thlr. 10 Ngr. Vierteljährliche Pränumeration 1 Thlr. 10 Ngr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr.
Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Recensionen.

Musikalische Biographien.

Beethoven's Leben von Ludwig Nohl.

Erster Band: Die Jugend. 1770—92.

Wien, Markgraf 1864.

Als im Jahre 1859 das Leben Beethoven's von A. B. Marx erschien, mag Mancher gehofft haben, den lange gehegten Wunsch erfüllt zu sehen, dass endlich einmal das Lebensbild des Meisters auf fester Grundlage auferbaut und für die Entwicklung seines Schaffens die richtigen Gesichtspunkte gegeben seien. Wie sehr man getäuscht war, wurde gründlich und schlagend nachgewiesen von A. W. Thayer in einer Beurtheilung, welche deutsch Seite 65 ff. der Deutschen Musikzeitung von 1861 abgedruckt war und die mit dem Resultate schliesst, dass Beethoven's Biographie noch zu schreiben sei. Die so zerstörte Hoffnung konnte sich nun unmittelbar dadurch wieder beleben, dass die detaillirte, sichtlich auf eigener Untersuchung beruhende Kenntniss aller thatsächlichen auf Beethoven bezüglichen Verhältnisse, die Thayer an den Tag legte, gerade ihn als zu der Aufgabe vorzüglich berufen erscheinen liess; auch erfuhr man bald nachher, dass er wirklich mit der Arbeit beschäftigt sei. Schon länger aber wusste man in der musikalischen Welt, dass man von der Hand O. Jahn's auch ein Leben Beethoven's zu erwarten habe; darauf deutete schon die Vorrede des Mozart hin, und verschiedene Einzelbeiträge (über Fidelio, über die Beethovenausgaben) sind seitdem gleichsam als Vorläufer des Werkes erschienen.

So war also für das Gedächtniss und die Würdigung Beethoven's vollständig gesorgt und es war nur eine Frage der Zeit, wann die vollendeten Arbeiten dem Publicum vorliegen werden. Da erfährt man aus den musikalischen Journalen, dass Herr Dr. Ludwig Nohl mit den Vorarbeiten zu einem Leben Beethoven's beschäftigt sei, und nicht lange Zeit vergeht, als auch der erste Theil des angekündigten Werkes unter dem besonderen Titel »Beethoven's Jugend« schön ausgestattet vor uns liegt. Herr Nohl hat das musikalische Publicum durch mehrere in den letzten Jahren verfasste Schriften von seinem Dasein in Kenntniss gesetzt. In rascher Folge erschienen: 1860 »Mozart, ein Beitrag zur Aesthetik der Tonkunst«, 1861 »Der Geist der Tonkunst«, 1862 »Die Zauberflöte«, 1863 »Mozart«; letztere Biographie ist in Nr. 17 des vorigen Jahrgangs dieser Zeitung besprochen worden. Wer von diesen Schriften Einsicht genommen oder sie gar gelesen hatte, dem musste der Beruf Herrn Nohl's, Beethoven's Biograph zu werden, aus doppeltem Grunde höchst zweifelhaft erscheinen.

Erstlich musste die völlige Abhängigkeit, in welche er sich in den historischen Partien seiner Arbeiten, namentlich in seinem Mozart, von anderen Darstellungen begeben hatte, und die oft wörtliche Herübernahme ganzer Partien aus denselben, namentlich aus Jahn's Mozart, fraglich erscheinen lassen, ob er von den Pflichten und der Würde wissenschaftlicher Forschung einen Begriff habe. Dann aber liess der Standpunkt, den er bisher Beethoven gegenüber eingenommen hatte, eine unbefangene Würdigung des Meisters aus seiner Feder kaum erwarten. Wir lassen die gespreizte und verschwommene Phrasenmacherei der Nohl'schen Aesthetik, die sich nirgends ans technisch Gegebene hält, sondern jede Erscheinung sofort auf die »Geschichte des menschlichen Geistes« bezieht, im Allgemeinen hier bei Seite; die Art, wie sie sich zu Beethoven gestellt hat, ist gerade für unseren Zweck interessant sich zu vergegenwärtigen.

Da heisst es in seiner ersten Schrift S. 46: »Aber eben dieser überschüssige Gehalt (in Beethoven's Sonaten) verhindert, besonders in den Adagios, gar oft die klare Uebersichtlichkeit und freie Bewegung, es wird ein gewisser Holzton (!) nicht vermieden, es kommt nicht zum reinen Klingen.« S. 50 werden Mozart's und Beethoven's Gestalten miteinander verglichen; jene hätten lebenswarmes Blut in den Adern, diese Ichor, wie die homerischen Götter. Danach kommt denn S. 53 Fidelio gegenüber Mozart's Opern schlecht weg; die Gestalten seien nicht vom Orchester losgelöst, die Musik gehöre nicht nothwendig zur Situation; und wo sie »mit der Handlung geht, hat sie einen Holzton, etwas Hohles«, nicht dem Worte eng Angepasstes. Mit Belmonte und Constanze verglichen, schienen Fidelio und Florestan »höchstens Fischblut (Ichor?) in den Adern zu haben.« Daneben fehlt es nicht an phantastischen Exclamationen über Beethoven's Grösse, die denn freilich fast ganz auf aussermusikalischem Gebiete gesucht wird. In seiner zweiten Schrift treten die starken Gegensätze zwar etwas zurück; S. 154 wird noch gesagt, die mangelnde contrapunktische Ausbildung sei manchem späteren Werke Beethoven's anzumerken (auch für Herrn Nohl?) und S. 209 wird allerlei an der grossen Messe ausgesetzt; dass aber der Verfasser seine Grundansicht geändert habe, tritt nirgends hervor.

Wer nun aber hiernach vermuthen möchte, in Nohl's

Beethoven eine Auffassung à la Oulibicheff zu finden, der schlage getrost das Buch auf. Beethoven ist mittlerweile der Typus des germanischen Volksthums geworden, er ist der Repräsentant der grossen die Zeit bewegenden Ideen; er hat zu dem Bau seiner Vorgänger den Thurm der Vollendung hinzugefügt; »erst Beethoven sollte es sein, der eben diese Kunst in die Sphären der höchsten Geistesthätigkeiten einführte« (S. 288); »nur Beethoven's Genius vermochte das grosse Werk Mozart's, die Tiefen des menschlichen Fühlens in Tönen zu enthüllen, so fortzuführen, dass nicht blos die Musik, sondern auch die Menschheit dabei gewann« (S. 235).*) Diese vagen und hyperbolischen Auslassungen können freilich Zweifel erregen, ob die Bekehrung Nohl's ein wahrer innerer Fortschritt sei; wir werden also zuzusehen haben, ob sie in seiner ganzen Arbeit gute Früchte getragen habe.

Die Vorrede belehrt uns über den Zweck der Arbeit; im Gegensatz zu seinem Mozart hatte Nohl hier den Stoff grösstentheils selbst aufzusuchen und zu begründen. Die Wahrnehmung, dass dies noch nicht befriedigend geschehen sei, veranlasst ihn zu einer beurtheilenden Aufzählung der früheren Arbeiten über Beethoven. Mitten unter den gedruckten Biographien erwähnt er auch die »Fischhof'sche Handschrift«, wie er eine jetzt in Berlin befindliche Sammlung sehr verschiedenartiger handschriftlicher Notizen über Beethoven nennt, die nach dessen Tode von seinen Freunden zum Zwecke einer Biographie unternommen wurde. Man sollte doch meinen, dass dieselbe vielmehr unter die Quellen zu rechnen sei. Dagegen thut Nohl sehr Unrecht, an dieser Stelle eine Arbeit zu übergehen, die ihm, wie er später selbst sagt, und in höherem Grade als er selbst sagt, von grossem und durchgreifendem Nutzen gewesen ist. Es ist dies ein Aufsatz über Beethoven's Jugend in der zu Brüssel erscheinenden *Revue britannique*, Bd. 4. 1861. S. 1, von dem Nohl S. 364 in einer Anmerkung sagt, er sei nicht ohne Sachkenntniss geschrieben und, einige Irrungen abgerechnet, durchaus zuverlässig. Dieser Aufsatz aber ist nur eine Uebersetzung eines ursprünglich englisch geschriebenen Artikels der in Boston herausgegebenen *Atlantic Monthly* (1858 Nr. 7, S. 847 ff.), und der Verfasser desselben kein Anderer als A. W. Thayer. Das auf Grund dieses Artikels Mitgetheilte gewinnt dadurch offenbar an Werth, der nun freilich nicht auf die Rechnung Herrn Nohl's kommt, welcher, wenn er die Hoffnung ausspricht, sein Buch werde für die Geschichte der Musik und nicht allein für diese »von quellenartiger Bedeutung« sein, vor allen Dingen seine Quelle gewissenhaft untersuchen und angeben musste.

Das Werk ist auf vier Bände berechnet, von denen drei für die Biographie, einer für die Besprechung der Werke bestimmt ist. Sowohl dieses Verhältniss, als auch das ganze Princip, wonach die Schöpfungen des Meisters, die Hauptergebnisse seines Lebens, von dem Leben selbst getrennt werden, muss die grössten Bedenken erregen, ob der Verfasser sich seiner Aufgabe wirklich bewusst geworden ist.

Der vorliegende erste Band soll nun Beethoven's Jugend, von 1770 bis 1792, umfassen, und zwar in drei Perioden, die Herr Nohl in ebenso vielen Büchern behandelt. Das erste Buch führt die Aufschrift »Träumen«; ständen nicht die folgenden »Dämmerung« und »Erwachen« in Beziehung dazu, so wäre man versucht zu glauben, der Verfasser habe seine eigenen Träume damit bezeichnen wollen.

Vielversprechend und emphatisch beginnt das erste Capitel, »Niederrheinland« überschrieben. »Unter die nicht sehr grosse Zahl der Männer, in denen sich das Besondere des germanischen Wesens zu seiner vollen Bedeutung ausgeprägt hat und die eben dadurch weltgeschichtliche Personen geworden sind, gehört vor Allen auch Ludwig van Beethoven.« In längerer Auseinandersetzung wird nun die Natur des germanischen Geistes und seine Wirksamkeit in der Geschichte der Menschheit geschildert; die Deutschen hätten, im Gegensatz zu den antiken Völkern, die Welt »vorzugsweise aus dem Gesichtspunkte des Geistes betrachtet«, »das Irdische zu vergeistigen« gestrebt. Tugenden wie Untugenden der deutschen Natur werden aus jener obersten Ursache, der idealistischen Auffassung der Welt und den Widersprüchen, die daraus hervorgehen, abgeleitet und — sofort auf Beethoven angewendet, von dem man noch gar nichts gehört hat. Selbstbewusstsein, Stolz, cholerisches Feuer, Rauflust (bei Beethoven Rechthaberei im Disput), Abenteurerei (bei Beethoven die Liebhaberei am Wohnungswechsel und das Meiden gebahnter Wege!), Trinklust, alles deutsche Züge, finden sich neben den schönen und edlen Seiten der deutschen Natur auch bei Beethoven.

Sollte Jemand nach der Berechtigung Herrn Nohl's fragen, so grossartige allgemeine Redensarten zu führen, so mag er sich beruhigen; der auch von Nohl citirte Vischer im zweiten Theil seiner Aesthetik hat die volle Verantwortlichkeit zu tragen. Aber welche Verkehrtheit ist es, Beethoven's Biographie mit Cäsar und Tacitus zu beginnen und den Componisten der Eroica aus der Idee des Germanenthums abzuleiten!

Das Bild des germanischen Wesens wird S. 11 ff. specialisirt und auf das niederrheinische Geburtsland Beethoven's angewendet. Es folgen die landläufigen, übrigens sehr zweifelhaften Unterschiede von Süd- und Norddeutschland, wonach das Element des Geistigen, des Ernstes, mit etwas Langsamkeit verbunden, dem letzteren zukomme; auf die Rheinländer passt das sicherlich nicht. Bei diesen aber soll im Gegensatz zu den Westphalen, »den klobigen, langsameren Freunden von Schinken und Pumpernickel«, wie Nohl, selbst Westphale und demnach ein unparteiischer Beurtheiler, sie S. 16 nennt, die Fähigkeit hinzugekommen sein, dem Leben Form und künstlerischen Ausdruck zu geben. Nun schildert er das heitere Wesen des Rheinländers, seine Feste und Tanzvergnügen, seine Volkslieder, seine Tables d'hôte, seinen Wein*). Die rheinische Esslust ist bei Beethoven völlig ausgeprägt (S. 353), er ist überhaupt ein Ideal dieses Stammes (S. 21).

Auf diese geographisch-ethnographische Grundlage zur Charakterschilderung Beethoven's folgt die historische; ein zweites Capitel, »*Ancien régime*« betitelt, setzt die staatlichen und socialen Verhältnisse am Ende des vorigen Jahrhunderts auseinander. Auch hier geberdet sich Nohl als gründlicher Historiker und Politiker, behandelt die Aufgabe des Staates, »dieses allgemeinen Schulhauses der Menschheit« (S. 29), »der nicht wie ein Nachtwächter dem Bürger blos seine materielle Existenz zu sichern habe« (S. 22), sondern seine höhere Entwicklung zu befördern; weist auf die staatlichen Umgestaltungen im Laufe der Ge-

*) Dass Herr Nohl solche Sprünge ohne sonderliche Skrupel ausführt, zeigt er u. A. auch in einem jüngsten Artikel in der Augsburger Allg. Ztg., wo er für Richard Wagner als Director des Münchner Conservatoriums plaidirt, weil »an ihn die Fortschrittshoffnungen der ganzen deutschen Nation sich knüpfen.«

*) »Mögen die Romanen ihn unreif nennen, diesen Wein; die Hitze, die ihn zeitigt, ist gross genug, um das ätherische Oel zu erzeugen, das ihm Duft und Poesie gewährt, und doch nicht so gross, dass eben dieses Feinste wieder verkoche. Nur das Bouquet macht den Wein edel u. s. w.« S. 19.

schichte kurz hin, betont die Bedeutung der Reformation und bleibt hierauf länger bei der Souveränetät in der Zeit Ludwig's XIV. und im vorigen Jahrhundert stehen. Er beklagt die Beschränkung der damals Lebenden und die daraus entstehenden sittlichen Nachtheile, hebt aber »zum Troste derer, die sich mit der Geschichte vertraut machen« hervor, wie in solchen Zeiten der Geist sich in anderer Weise seine Thätigkeit suche. Bach, Händel, Lessing repräsentiren dieses geistige Streben; die Kunst erblühte, eine ideale Richtung machte sich in Anschauungen und Verkehr geltend. Goethe und Mozart erschienen. Die französischen Encyklopädisten helfen den geistigen Umschwung erklären; als erste politische That des Jahrhunderts erscheint die Unabhängigkeitserklärung der amerikanischen Colonien, zu der Zeit, wo »die Mehrzahl der teutonischen Philister noch mit der theologischen Häutung beschäftigt war« (S. 39), und so steht ein Bild mächtigen geistigen und politischen Ringens vor uns, welches uns eine Grundlage giebt zum Verständnisse Beethoven's, »des grössten Fortschrittsmannes des Jahrhunderts« (S. 43).

Der erstaunte Leser fragt nach Ziel und Zweck dieser Betrachtungen in einer Beethoven-Biographie; er erstaunt noch mehr, wenn er erfährt, dass die Quelle, aus welcher Herr Nohl hier und später seinen historischen und politischen Radicalismus geschöpft hat, keine andere ist als Joh. Scherr's Blücher und seine Zeit. Der Fleiss, den Scherr angewendet hat, mag Anerkennung verdienen, seine Tendenz und seine Colorirung finden ihre Liebhaber, wie Figura zeigt, aber nichts kann die Urtheils- und Geschmacklosigkeit Nohl's stärker bezeichnen, als dass er einer Künstlerbiographie ein Werk dieses Charakters zu Grunde legt. Natürlich ist er mit diesem einen Vademecum völlig zufrieden, und von der Benutzung anderer nicht unbekannter Darstellungen von Häusser, Perthes u. A. oder gar von selbständiger Forschung ist keine Rede.

Allmälig muss Herr Nohl aber doch der eigentlichen Aufgabe des Buches näher treten. Der Gedanke, dass grosse Künstler meist an alten Culturstätten geboren werden (Bach, Haydn? Lessing, Schiller?), führt ihn S. 46 auf Bonn als eine solche (?). Hier wird denn zuerst wieder bis auf römische Zeit zurückgegriffen, sodann die Erhebung der Stadt zur kurfürstlichen Residenz erwähnt, der Geist, der sich dort entwickelte, geschildert, und die Liederlichkeit der beiden Kurfürsten Joseph Clemens und Clemens August, wörtlich nach Scherr, in starken Ausdrücken verdammt. Zuletzt kommt er auf Maximilian Friedrich (1761—1784) und dessen Minister Belderbusch, über welche ihm der Rheinische Antiquarius III. 7. S. 526 ff. eine reichhaltige Quelle war, die er auch da benutzt, wo er sie nicht nennt. So hätte er z. B. bei dem Reisebericht des Engländers Swinburne, den er S. 56, und bei der Leichenrede des Peter Anth, die er S. 52 abdruckt, wohl sagen können, dass er beides dem rheinischen Antiquarius entnommen hat.

Max Friedrich war es nun, der das keimende Talent Beethoven's zuerst entdeckte und förderte; das führt den Verfasser S. 58 auf des Kurfürsten Sorge für Musik und Theater. Hier hat er wirklich einen Ansatz zu eigener Arbeit gemacht und aus dem Gothaischen Theaterkalender, dem kurkölnischen Hofkalender, Forkel's musikal. Almanach und den Berichten Neefe's in Cramer's Magazin u. a. O. Nachrichten über das Personal des Theaters und der Capelle wie über ihre Leistungen zusammengestellt, die zwar nicht erschöpfend, auch nicht zu einem anschaulichen Bilde verarbeitet sind, aber doch in dieser Art nicht zusammengebracht waren und brauchbare Notizen enthalten. Beethoven's Vater und Grossvater, sowie seine ersten Lehrer werden hier zuerst genannt.

Nach dieser langen Einleitung, »die mehr einer Postwagenfahrt des vorigen Jahrhunderts gleicht, als einer modernen Eisenbahntour« (S. 69), will Nohl nun die Einwirkung aller dieser Verhältnisse auf Beethoven's Entwicklung darstellen. So beginnt denn S. 70 die Erzählung von Beethoven's Geburt und Jugend; wir bemerken voraus, dass Nohl in allem Factischen von Wegeler's Notizen und noch mehr von dem oben erwähnten Thayer'schen Aufsatze abhängig ist und deren Angaben oft wörtlich herübernimmt, auch ohne sie zu citiren; wir könnten viele Stellen der Art namhaft machen, was der Raum nicht gestattet. Das ihm Eigenthümliche besteht fast nur in den langen ästhetischen Reflexionen und Phantasien, deren Natur aus seinen früheren Schriften bekannt genug ist. Nachdem über die Familie und über die Kindheit Beethoven's das Bekannte mit den nöthigen Ausschmückungen*) berichtet ist, kommt Herr Nohl auf Beethovens Lehrer Neefe und hält es mit Recht für erforderlich, eine Charakteristik dieses Mannes zu geben. Obgleich ihm aber dessen Selbstbiographie (Allg. Musikal. Ztg. I. S. 241) eine vortreffliche Quelle dazu war, ist es ihm doch nicht gelungen, ein menschlich und künstlerisch klares Bild des Mannes zu geben; die Art, wie er über den Styl desselben spricht, macht auch nicht deutlich, ob er die Werke Neefe's, die er als gedruckt vorhanden anführt, wirklich eingehend kennen gelernt hat. Ohne rechte Gründe bestreitet er Wegeler's Angabe, dass Neefe wenig Einfluss auf Beethoven gehabt, dass dieser oft über Neefe's harte Kritik geklagt habe; dabei phantasirt er viel über Neefe's muthmaassliche Unterrichtsmethode, wie er denn immer den Mangel an Nachrichten durch unwahrscheinliche Annahmen zu ersetzen gern bereit ist.

Bei dieser Gelegenheit kommt Beethoven's Erstlingswerk, die drei 1783 erschienenen dem Kurfürsten gewidmeten Claviersonaten, zur Erwähnung, über die Herr Nohl in der Kürze redet. Bei derselben Gelegenheit hatte Thayer ein Urtheil Dwight's über die Sonaten eingeflochten. Damit man sehe, mit welcher Naivetät Herr Nohl nicht blos Thatsachen, sondern auch Urtheile Anderen nachschreibt, stellen wir beide nebeneinander:

Nohl. S. 94: »Sie sind als Arbeiten eines Kindes in der That von Bedeutung; denn sie sprechen die Ideen, deren die jugendliche Phantasie fähig war, in einer so klaren, festen, übersichtlichen Weise, so logisch und organisch aus, dass man wohl erkennt, Neefe verstand in der That Hebammendienste bei diesem Genius zu verrichten .... Die Sonaten haben eigene Ideen, sie bekunden entschiedenen Sinn für die Form, ja für den so schwierigen Organismus dieser besonderen Form.«

Dwight bei Thayer S. 354 (nach dem Englischen): »Die Sonaten sind als Arbeit eines Knaben in der That bemerkenswerth. Sie sind bona fide-Compositionen. Es ist keine Unbestimmtheit in denselben .... Er hat bestimmt und gut ausgesprochene Ideen, und er entwickelt sie in einer zugleich selbständigen und logischen Weise. In der That, der Knabe besass das lebendige Geheimniss der Sonatenform; er hatte ihre organischen Gesetze begriffen.«

(Schluss folgt.)

---

*) Von dem Grossvater Ludwig van Beethoven, von dem sehr wenig bekannt ist, heisst es S. 74, er habe »schon als Knabe bewiesen, dass nur selbständiges Handeln das Glück des Lebens begründe«; er war nämlich den Seinigen entlaufen.

Neue deutsche Opern.
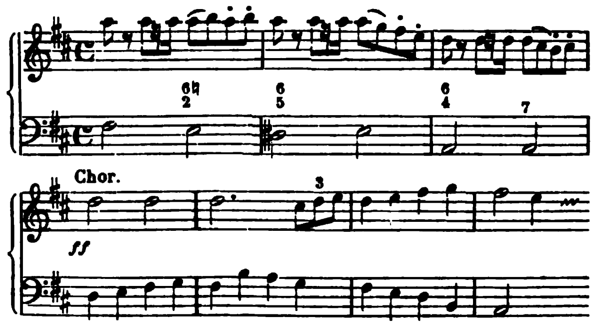
I.

Die Loreley, Grosse romantische Oper. Dichtung von E. Geibel, Musik von M. Bruch. Vollständiger Clavierauszug mit Text vom Componisten. Breslau, F. E. C. Leuckart. Pr. 8 Thlr.

(Schluss.)

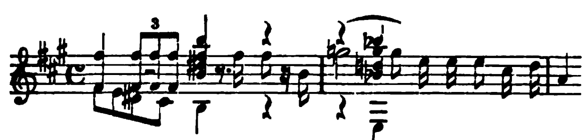
Das *Andante sostenuto* (E-dur 4/4), welches der Oper statt einer ausgeführten Ouvertüre zur Einleitung dient, beginnt mit gehaltenen, aufwärts steigenden Accorden, wahrscheinlich der Streichinstrumente, unter denen dann als Mittelstimme die Anfangstakte des Loreley-Gesanges erscheinen, bis dieser in der Tenorlage von Violoncell und Horn zur Begleitung der Harfe vollständig ertönt, und zwar zuerst in G-dur, eingeleitet durch ein markirtes, dem Fagott und der Bratsche anvertrautes Motiv, welches unter den darüberliegenden ausgehaltenen Noten der Oboen und Flöten sehr bedeutsam hervortritt, ohne jedoch weitere Verwendung zu finden. Jene Gesangsstelle, welche von sehr prägnantem Rhythmus ist, schliesst, nachdem sie durch G-moll sich nach B-dur gewendet, überraschend in G-dur ab, worauf in 3/4-Takt sogleich ein neues Motiv einfällt, welches in der Oper den zweiten Theil des Gesangs der Lenore bildet. Hier ist dasselbe zu einer kurzen Durchführung von vorwiegend canonischer Bildung benutzt worden, welche auf die Dominante von E-dur zurückführt, in welcher Tonart dann jene erste schon in G gehörte Gesangsstelle *ff* in hoher Lage eintritt. Der Schluss ist erweitert, und diminuendo steigt der Gesang bis in die Tenorlage herab, in welcher im *pp* das Horn die ersten vier Takte des Gesangs noch einmal erklingen und verhallen lässt. Das ganze Stück mit seiner vorwiegend charakteristischen Färbung ist gewiss von vortrefflicher Klangwirkung und dabei von klarem und übersichtlichem Bau.

Beim Aufgehen des Vorhangs leitet ein kurzes *Allegro agitato* 6/8 A-moll, welches Otto's Auftreten bezeichnet, das Recitativ ein, welches, mit ariosen Sätzen untermischt, sehr lebendig und ausdrucksvoll gehalten ist wie alle derartigen Sätze der Oper. Otto beginnt seine Erzählung, wie er hier Lenoren gefunden, und zu den Worten: »gewahrt' ich eine Jungfrau wunderhold« tritt überraschend und sehr glücklich ein *Andante sostenuto* A-dur 6/8 ein, dessen edler Gesang sich von der wogenden synkopirten Begleitung vortheilhaft abhebt. Während man nun aber nach der Wendung zur Dominante einen zweiten Theil erwartet, wird hier der Gesang plötzlich wieder durch das Recitativ unterbrochen, was auf uns immer verstimmend gewirkt hat. Zwar tritt das feste Tempo bald wieder ein, der Gesang lässt in C-dur ein neues Motiv hören, welches zum Schluss das Orchester in A-dur zum ausgehaltenen *E* des Tenors wieder aufnimmt, aber der Fluss ist einmal unterbrochen, und auch das Einlenken in die Grundtonart wollte uns nie recht befriedigen. Ein recitativischer Zwischensatz führt nun ins *Allegro molto* in A-moll, dessen Motive mehr leidenschaftlich erregter als melodisch fesselnder Natur sind. Schön empfunden ist die in der Dominante auftretende Stelle: »Welch ein Wirrsal, welche Schmerzen«, mit dem Gegenthema der Violinen, welche dann bei der Wiederkehr derselben Stelle in der Grundtonart mit der Singstimme die Rollen tauschen. Sehr wirksam und bezeichnend ist der Eintritt des A-dur zu den Worten: »Wohl es sei«. Ein Motiv von markirtem Rhythmus tritt mit dem Gesang alternirend im Orchester auf und schliesst die Arie in schwungvoller Weise ab. Im unmittelbaren Anschluss erklingt nun hinter der Scene Lenoren's Lied, F-dur 4/4. Es ist in seiner innigen, stillen, ans Volksthümliche streifenden Weise ein ächtes Mädchenlied dessen anmuthige Schlusswendung Flöte und Clarinette, canonisch zu einander tretend, wiederholen. Das sich nun entspinnende Duett scheint zunächst in einem *Andante con moto* 6/8, das sich grösstentheils in G-moll hält, feste Formen gewinnen zu wollen. Bald aber wird dieses wieder von freieren recitativischen Bildungen verdrängt, bis dann in einem *Andante molto cantabile* beide Stimmen zu einem wohlklingenden Cantabile zusammentreten. Im leidenschaftlich bewegten Schluss des Duetts, wo der Dichter, wie schon bemerkt, den Componisten übel im Stich liess, scheint diesen die Schwierigkeit der Aufgabe ganz besonders angeregt zu haben. Die Musik ist hier voll der interessantesten und ergreifendsten Züge und durchweg bedeutsam und charakteristisch. Ein Ganzes hat der Componist aber trotzdem nicht zu geben vermocht, wie wir es im Interesse der Musik wie der Situation als Abschluss einer so bedeutenden Scene glaubten erwarten zu müssen. Ein Motiv verdrängt das andere, während die Unruhe des harmonischen Baues uns nicht dazu kommen lässt, eine Tonart als Grundton zu empfinden. Von einer ausdrucksvollen Gesangstelle der Lenore, welche zweimal nacheinander in Fis-dur auftritt, wendet sich die Harmonie durch D-dur nach G-moll, in welcher Tonart das Stück zum Abschluss zu kommen scheint, bis der zu den Worten Lenoren's: »Friede sei mit dir und Segen« eintretende 6/4-Accord von B-dur den Schluss in dieser Tonart, für unser Gefühl durchaus nicht befriedigend, herbeiführt. Das »Ave Maria« (Es-dur 3/4), welches hinter der Scene zuerst von Frauenstimmen, dann von Männerstimmen erklingt, mit welchen dann Lenoren's vom Violoncell begleiteter Gesang alternirt, scheint uns eins der wenigst glücklich erfundenen Stücke der Oper. Eine ausgeprägtere eindringlichere Melodik wäre gerade hier am rechten Platze gewesen. Um so frischer ist der nun folgende Chor der Winzer. Besonders der Schluss, wo die Abfahrenden aus dem Kahn ihren Gesang ertönen lassen, zu dem sich dann der auf der Bühne zurückbleibende Theil des Chors in selbständiger Haltung gesellt, muss von anmuthiger Wirkung sein. Das Lied der Winzerinnen (C-dur 3/4) ist von frappantem Rhythmus und kräftiger volksthümlicher Haltung, nur in der Mitte, wo die Harmonie sich nach *G* gewendet hat, scheint uns der melodische Faden etwas dünn zu werden. Trompeten hinter der Scene führen zu einem Orchestersatz, der das Auftreten des Festzuges vorbereitet. Am Schlusse einer 7taktigen Periode, welche von Fis-moll ausgehend, durch E-moll in frischer Weise nach D-dur führt:



fällt der Chor im Unisono mit einem kräftigen Motiv ein, das mehr durch die glanzvolle Art seiner Erscheinung, als durch Neuheit der Erfindung interessirt. Der Componist scheint dieses auch gefühlt zu haben, indem er bald einen Mittelsatz in G-dur bringt, welcher sich, wie die meisten

Chorsätze der Oper, durch eigenthümliche und oft neue Verwendung der Singstimmen auszeichnet. Tenöre und Bässe bringen zuerst allein ein aufsteigendes, gesangvolles Motiv, bei der Wiederholung gesellt der Alt sich ihnen zu, indess der Sopran ein neues, ebenfalls aufsteigendes Motiv darüber hören lässt. Nach einem vollständigen Schluss in *G* leitet das Orchester auf die oben angeführte Weise über Fis-moll in die Grundtonart zurück, und der Chor findet nach einigen kräftigen harmonischen Wendungen einen breiten und glänzenden Abschluss. Nach einem längeren Recitativ voll dramatischen Lebens sprechen Lenore und Otto ihre Empfindungen in einem *Agitato ma non troppo* (6/8 A-moll) zu einer selbständig gehaltenen Begleitungsfigur des Orchesters von synkopirtem Rhythmus aus. Nachdem es dem Componisten gelungen, das Zusammenbrechen Lenorens durch tiefempfundene, wahrhaft erschütternde Accente zu schildern, findet die Situation in einem breitangelegten Quartettsatz (*Andante sostenuto*, 3/4 Fis-moll), mit später hinzutretendem Chor, welcher sich durch gesangvolle und charakteristische Stimmführung auszeichnet, ihren abschliessenden Ausdruck. Auch die ungestüme Mahnung des Pfalzgrafen, welche den Componisten zu einer Harmonie-Fortschreitung veranlasst hat, der wir keinen Geschmack abgewinnen können:



fällt der festliche Chor wieder ein und führt den Actschluss herbei.

Es ist nicht zu leugnen, dass unser Componist beim zweiten Act dem Publicum wie der Kritik gegenüber einen schweren Stand hatte, da hier seine Musik unwillkührlich zu einem Vergleich mit diesem auch von Mendelssohn componirten Stück der Oper auffordern musste. Gewiss war es daher ein sehr glücklicher Gedanke, einen von der Mendelssohn'schen Musik durchaus verschiedenen Ton anzuschlagen. Während diese der Situation ein blühenderes Colorit verleiht, sie mit einem romantischen Zauber umkleidet, hat ihr Bruch eine durchaus düstere bis ins Tragische gesteigerte Stimmung gegeben. Die Themen, wenn sie auch der anmuthig melodischen Frische der Mendelssohn'schen entbehren, sind durchweg von edlem Styl und ebenso interessant als charakteristisch. Der Chor, anfangs hinter der Scene singend, beginnt nach acht einleitenden Takten des Orchesters, welches den Gesang durch eine fortlaufende selbständige figurirte Begleitung unterstützt. Reizend und überraschend ist der Eintritt des hier erst sichtbar werdenden weiblichen Chors auf dem $^6_4$-Accord von D-moll, nachdem die Tenöre und Bässe *ff* in B-dur geschlossen haben. Weniger sagt uns der erste Gesang der Lenore zu, dessen melodische Erfindung nicht frei und eindringlich genug erscheint. Der Chor der sie umringenden Wassergeister mit seinen canonischen Eintritten hingegen (C-dur 2/4) ist wieder höchst wirksam und lebendig. Besonders aber der Schlusssatz des Actes (*Allegro molto*, 4/4 B-moll) zeichnet sich durch schwungvollen Ausdruck und architektonisch feste Gliederung aus. Nach dem Zerreissen des Schleiers wird Lenorens Gesang durch den Chor unterbrochen, welcher ihr sein »Heil der mächtigen Sterblichen« weihend, in Des-dur zu einer in Triolen heraufwühlenden Figur der Violinen entgegenruft. Nach einem Schlusse in F-moll führt eine neue, überraschende enharmonische Wendung auf den $^6_4$-Accord von D-dur. Nach einer ausdrucksvollen Gesangstelle Lenorens fällt dann der Chor erst in D-, dann in B-dur wieder ein, in welcher Tonart der Abschluss erfolgt.

Den dritten Act beginnt ein feierlicher Chor in Es-dur 6/8, welcher den aus der Capelle hervorkommenden Hochzeitszug begleitet, in welchem sich wieder eine selbständige Führung, eine eigenthümliche Disposition der Singstimmen bemerkbar macht. Ein Duettsatz, trotz seiner Innigkeit von einem gewissen vornehmen Wesen, unterbricht den Chor, in welchem dann vom Bass begonnene canonisch sich übereinander aufbauende Eintritte der einzelnen Stimmen wieder zurückführen. Das Lied Reinald's (Fis-dur 2/4) schwingt sich, obwohl sehr sangbar gehalten, doch erst im Minore zu eindringlicherer Melodik auf. Von trefflich charakteristischer Wirkung hingegen ist die leidenschaftlich erregte Gesangsstelle, mit der Otto den Sänger unterbricht, und der sich daran schliessende mild aufjubelnde Chorsatz. Ein *Andante sostenuto* (Es-dur 3/4), in welchem die Triolen den Pauken zu den Legato-Figuren des übrigen Orchesters von eigenthümlicher Wirkung sein müssen, bezeichnet durch seine ahnungsvolle bange Stimmung in sehr gelungener Weise das Auftreten Lenorens, deren aus der Instrumentaleinleitung uns schon bekannter verlockender Gesang, von der Harfe begleitet, nach dem ausgehaltenen *Es* der Hörner in H-dur einsetzt. Der zweite in 4/4-Takt geschriebene Theil, der zwar weniger bedeutend, aber dafür von fliessenderer Melodik ist, schliesst sich in Fis-dur an. Nachdem der Anfang des Gesanges unter Hinzutreten der übrigen Stimmen sich wiederholt hat, beginnt ein höchst charakteristischer und geradezu meisterhaft gestalteter Ensemblesatz (E-moll 12/8). Zwischen den immer leidenschaftlicher werdenden Gesängen Otto's und der Lenoren umwerbenden Ritter, unterbrochen von den ängstlichen Mahnrufen Bertha's und Reinald's, strebt Lenorens Gesang immer siegesgewisser empor, bis sie beim Wiedereintritt des H-dur in triumphirenden Jubel ausbricht. Der Chor der durch Otto herausgeforderten Ritter (H-moll 3/4) ist, von einer fortlaufenden Achtelfigur des Orchesters unterstützt, von energischer Haltung und wird durch den Eintritt des Erzbischofs unterbrochen. Das aus der Anrede desselben sich entspinnende Ensemblestück (*Andante*, 4/4 Fis-moll) scheint uns gegen das Vorhergegangene abzufallen und an dieser Stelle geradezu den Eindruck einer Länge zu machen. Die nun folgende Arie Bertha's ist von einnehmendem melodiösem Wesen, welches uns jedoch nicht ganz mit der Situation und dem grossartig gehaltenen ihr voranstehenden Recitativ zu harmoniren scheint. Die Melodiebildung des Mittelsatzes (*L'istesso Tempo* 4/4) erinnert an Aehnliches bei Mozart. Der von den Bässen im *Unisono* gesungene Chor der Priester (4/4 Es-dur), zuerst hinter der Scene mit Orgelbegleitung ertönend, bereitet mit seinen gehaltenen Noten und herben Harmoniefolgen glücklich die kommende Scene vor, in welcher besonders Lenorens ausdrucksvoller Gesang mit dem sich daran schliessenden Ensemble hervortritt. Der bei Lenorens Freisprechung ausbrechende Jubel Otto's und des Volkes, Bertha's Bitten, des Kirchenfürsten ernste Mahnung, alles das findet in dieser Scene seinen ungezwungenen und charakteristischen Ausdruck, in welcher der Componist, wie noch besonders durch das den Act beschliessende *Allegro molto* (E-moll 6/8), von seiner musikalischen Gestaltungskraft und von seinem nicht gewöhnlichen Geschick im Beherrschen der dramatischen Situation wiederum ein glänzendes Zeugniss ablegt.

Den vierten Act eröffnet ein Chor der Winzer (A—dur 6/8), eins der anmuthigsten Stücke der Oper, mit welchem das Recitativ und das tieferfundene darauf folgende Lied Hubert's sehr wirksam contrastiren. Im letzteren ist die Stimmung des Gedichts auf das Glücklichste wiedergegeben, und es erhält durch den Chor-Refrain, in welchem der Sopran erst späterhin die Melodieführung dem Alt abnimmt, einen volksthümlichen Anstrich. Der Trauergesang, welcher kurz nach Otto's Auftreten sich aus der Capelle vernehmen lässt, enthält interessante Harmoniefolgen, die grosse Tenorarie jedoch, welche ihm folgt, ist, so wirksam sie auf der Bühne sein mag, in Bezug auf Erfindung eines der schwächeren Stücke der Oper. Bei dem Wechsel der Scene, welche Lenoren auf der Klippe sitzend zeigt, ertönt das die Instrumentaleinleitung eröffnende *Andante sostenuto*, in welches der Componist (wie wir hören auf des Dichters Wunsch) Bruchstücke des Silcher'schen Loreley-Liedes verwebte, welche jedoch, ohne sich hervorzudrängen, mit vielem Geschick einer Mittelstimme, abwechselnd dem Horn, Fagott, Violoncell und der Bratsche, anvertraut sind. Nach Lenorens träumerischem Liede (E-moll 4/4), das mehr durch charakteristische Färbung als melodischen Reiz besticht, leitet eine feurige Gesangsstelle Otto's in das sich daranschliessende Duett über, welches in der Art einer grossen, mit Recitativ-Sätzen untermischten dramatischen Scene gehalten ist, und erst beim *Agitato* (Des-dur 6/4) festere Gestalt gewinnt. Nachdem Lenore ihren triumphirenden Gesang in E-dur auf der Klippe angestimmt, dessen Anfangs-Takte in einem darauffolgenden längeren Orchestersatz ausgeführt werden (dieser verdankt sein Dasein, wie es scheint, scenischen Rücksichten), zeigt uns die Verwandlung der Scene Lenoren als Königin des Rheins, und ein kurzer Chor der ihr huldigenden Wassergeister (*Andante maestoso*, 6/4 E-dur) beschliesst die Oper.

Unser Urtheil über den musikalischen Theil derselben können wir dahin zusammenfassen, dass der Componist sich nicht nur als reich begabter Musiker, den sein Talent ganz besonders für dramatische Musik zu befähigen scheint, sondern auch als ein ächter Künstler erweist, der sich zur Erreichung der von ihm beabsichtigten Wirkungen nur rein künstlerischer Mittel bedient. Das ganze Werk macht den erfreulichen Eindruck, als wäre es in frischem Zuge hinter einander fort componirt. Wenn man dabei neben viel Gutem und Stichhaltigen auch Einzelnes von geringerer Qualität mit in den Kauf nehmen muss, so wird dafür auch selten die Freude an dieser Musik durch reflectirtes Wesen gestört, welches sich nur ausnahmsweise und zwar an denjenigen Stellen bemerkbar macht, wo es der Componist hat zu gut machen wollen. Die Melodiebildung ist im Ganzen frei und selbständig, höchst selten an schon Dagewesenes erinnernd oder der Phrase sich nähernd, nur hin und wieder möchte man sie ein wenig frischer und blühender wünschen. Vielleicht wäre es rathsam, wenn Bruch in Zukunft seine Motive einer sorgfältigeren Prüfung unterzöge, ehe er sich zu ihrer Wahl entschlösse; manche erscheinen eben mehr durch ihre charakteristische Färbung, als durch ihren inneren Gehalt bedeutend. Was die Behandlung und Führung der Singstimmen, sowie die Handhabung der Form betrifft, so erkennt man darin den erfahrenen und gewiegten Musiker. In Hinsicht auf letztere würden manche Stellen durch eine straffere architektonische Gliederung, durch Beschränkung der freien halb arios, halb recitativisch behandelten Sätze nur gewinnen können. Wie schon oben erwähnt, ist an diesem Mangel dem Dichter kein geringer Theil der Schuld zuzumessen. Das schwungvolle ächt dramatische Leben, welches die ganze Composition durchdringt, kommt mancher etwas zu zahm gehaltenen Stelle der Dichtung zu statten und lässt mit Gewissheit annehmen, dass die Oper von der Bühne herab von entschiedener Wirkung sein werde.*) In einer uns zu Gesicht gekommenen Besprechung derselben wurde Bruch das zweifelhafte Lob gespendet, er habe sich darin in der Behandlung des harmonischen Elements den Principien der neudeutschen Schule zugewandt. Dagegen müssen wir ihn entschieden in Schutz nehmen. Wenn wir uns auch nicht zu den Freunden einzelner mehr gewagter als wohlklingender Harmoniefolgen bekennen können, mit deren Aufzählung wir die Leser verschonen wollen, so ist doch zuzugestehen, dass der harmonische Bau sich überall klar und natürlich entwickelt, dass die Modulation, obwohl zuweilen etwas unruhig, doch nie darauf ausgeht, uns mit Vorbedacht zu überraschen oder böswillig in Atrappen zu verlocken.

Wir haben somit in Bruch's »Loreley« ein Werk zu begrüssen, das den Stempel eines feinfühlenden und in sich fertigen Künstlers trägt. Möchten die Bühnenleitungen dieser Oper gegenüber ihre Pflicht nicht versäumen und es dem Publicum möglich machen, sich an dem vielen musikalisch Schönen, das sie enthält, wie an ihrer beredten dramatischen Sprache zu erfreuen.

Schliesslich sei noch erwähnt, dass Ausstattung und Druck des Clavierauszugs vortrefflich, dass Druckfehler uns nicht aufgefallen sind. Das wenig geschmackvolle Titelbild würden wir gern entbehren.

Berichte.

Leipzig, 8. Oct. *S. B.* Die Orgelproduction, welche Herr Professor Dr. E. Faisst, Director des Conservatoriums und des Vereins für classische Kirchenmusik in Stuttgart, am 1. Oct. in der Nicolaikirche für eingeladene Zuhörer veranstaltete, bestätigte in hohem Maasse den ausgezeichneten Ruf, den derselbe als Orgelspieler in weitesten Kreisen geniesst. In der That, wir haben selten ein so aller Schwierigkeiten spottendes, gewaltiges, sicheres, präcises und in der Registrirung feines Spiel gehört, durch welches denn auch unsere, bei richtigem Gebrauch der Register vortreffliche, neue Orgel zu herrlichster Wirkung gelangte. Man erkannte in Allem den erfahrenen Meister, der sein Instrument genau kennt und daher auch ein ihm bis dahin fremdes Werk von colossaler Stimmenanzahl bald übersah und seine Eigenthümlichkeiten erkannte, die Gefahren gewisser Register für die Klarheit des Klanges daher auch meistens klug umschiffte. — Das Programm allein giebt schon Zeugniss für die Ausdauer und die spielende Beherrschung des riesigen und daher auch nicht ohne Anstrengung zu spielenden Instruments. Herr Dr. Faisst gab zum Besten: Die zwei ersten Sätze einer selbstcomponirten Sonate (Erster Satz E-dur, Andante in A-moll); zwei Choralvorspiele (Doppel-Canon über »Allein Gott in der Höh' sei Ehr'« — darauf der Choral selbst, in »rhythmischer« Form; Fuge über »Wer nur den lieben Gott lässt walten«, — auch mit folgendem Choral) ebenfalls eigener Composition; Sonate in A-dur von Mendelssohn; zwei Choralvorspiele von S. Bach (»Schmücke dich o liebe Seele«, »Von Gott will ich nicht lassen«), und zum Schluss Toccate und Fuge in F-dur von S. Bach. — Wir würden nicht fertig werden, wollten wir referiren, mit welch feiner Wahl der Register, wie technisch vollendet und in wie entsprechenden Zeitmaassen Herr Dr. Faisst

*) Wir behalten anderen Mitarbeitern, die diese Oper schon von der Bühne herab gehört haben, vor, ihre etwa abweichenden Ansichten hier ebenfalls bekannt zu machen. D. Red.

diese zahl- und umfangreichen Werke zur Ausführung brachte. Namentlich danken wir im Namen der Anwesenden für den Genuss, welchen die Werke von Mendelssohn und Bach, auf solche Weise gespielt, gewähren mussten. — Ueber die Compositionen des Herrn Faisst, von welchen blos die Choralvorspiele in Sammlungen zerstreut gedruckt sind, müssen wir unser Urtheil in Kürze dahin feststellen, dass sie durch bedeutende Intention und viele Kunst, die nur zuweilen in Künstlichkeit überzugehen nahe daran ist, hohe Achtung verdienen, dagegen im Punkte des feineren Wohlklangs und der höheren Logik der Harmonie und der Modulation zuweilen zu wünschen übrig lassen. Wir glauben, Herr Faisst lässt sich einerseits durch das Bestreben, kunstvolle Combinationen zu bilden, zu sehr fortreissen, und geht andererseits im Gebrauch der Durchgänge, dann der freien Vorschläge, Querstände u. s. w. weiter, als das Instrument verträgt. Sehr gern würden wir uns hierüber einmal genauer aussprechen, wenn eine Anzahl von Orgelcompositionen Faisst's uns gedruckt vorläge (die Drucklegung seiner »Sonate« wäre daher und auch im Interesse aller Orgelspieler sehr erwünscht); denn bei der kräftigen Natur des Hrn. Faisst, die noch manches Werk erwarten lässt, wäre es unserer Ueberzeugung nach bedauerlich, wenn er auf dem eingeschlagenen Wege strictissime verharrte. Ein Abschleifen gewisser Ecken und Härten erscheint uns durchaus erforderlich, wenn, was wir sehr wünschen, Herr Faisst unserer im Ganzen so dürftigen neueren Orgel-Literatur aufhelfen wollte. Und es sind wirklich nur gewisse, freilich aber vielleicht principielle Punkte der Harmonik, über welche eine Einigung der gegenüber stehenden Ansichten erwünscht wäre. Möchten wir bald in die Lage gesetzt werden, uns hierüber eingehend auszusprechen.

— Unsere Abonnement-Concerte im Gewandhause sind gestern durch eine im Ganzen recht animirte Production eröffnet worden, welche vielleicht noch durchschlagender gewirkt hätte, wäre des Guten nicht etwas zu viel gegeben worden. Der erste Theil allein konnte schon als ein vollständiges Concert gelten: Eine Ouvertüre, vier Gesangstücke, ein ganzes Clavierconcert und zwei kürzere Clavierpiècen. Wir können uns der Ansicht nicht entschlagen, dass durch so viel vorausgehende Musik die Empfänglichkeit für eine grosse Symphonie abgeschwächt wird.

Ausser der Anacreon-Ouvertüre von Cherubini und der A dur-Symphonie von Beethoven, welche Werke, in gewohnter trefflicher Weise ausgeführt, das Concert einleiteten und beschlossen, waren es diesmal besonders zwei seltene Gäste, die das Interesse des Publikums in Anspruch nahmen: die Sängerin Frau Dr. Louise Schlegel-Köster, königlich preuss. Kämmersängerin, berühmt als Darstellerin classischer Operncharaktere (jetzt zurückgezogen in Weimar lebend) und Herr Carl Hallé aus Manchester (in Westphalen gebürtig), dessen Verdienste um die deutsche Musik in England nicht genug betont werden können. Frau Schlegel-Köster, obwohl sie in Leipzig ihre dramatische Laufbahn begann, trat doch für Viele als eine neue Erscheinung auf, fand aber bei alten wie bei neuen Bekannten im Publikum eine warme Aufnahme, die wir auch im Hinblick auf die trefflich erhaltene Stimme, den edlen Vortrag und die reine Methode nur gerechtfertigt finden können. Sie sang Recitativ und Arie mit Frauenchor aus der Gluck'schen »Iphigenie auf Tauris«, dann zwei überaus reizende und interessante Arietten aus »Susanna« von Händel und »Des Mädchens Klage« von Schubert, von welchen Pièçen die Händel'schen Arietten durch die charakteristische Wiedergabe am meisten Eindruck machten. Die Gluck'sche Arie hätte wohl noch mehr gewirkt, wenn das Tempo derselben nicht etwas verschleppt gewesen wäre; dann störte feiner hörende Ohren auch eine gewisse Hinneigung unserer Sängerin zu um eine Schwebung zu tiefer Intonation. »Des Mädchens Klage«, mit inniger und edler Empfindung vorgetragen, schien uns an den Schlüssen der Strophen etwas zu sehr retardirt und der veränderte Schluss des Ganzen etwas gewagt. Alles in Allem haben wir aber der trefflichen Sängerin für die gebotenen Genüsse lebhaft zu danken. — Herr Hallé, der sich in Leipzig zum ersten Mal hören liess, erntete ebenfalls für sein feines, musikalisch strenges und doch im Vortrag im besten Sinne freies Spiel sehr viel Beifall. Das Beethoven'sche Es dur-Concert hat man zwar kräftiger und schwungvoller vortragen gehört, schwerlich aber schöner im obigen Sinne. Ein Anschlag perlend und nie hart, aller Schattirungen fähig, die innerhalb gewisser Grenzen denkbar sind; eine sinnig-freie Behandlung des Rhythmischen, die darum doch nie in Unordnung ausartet, weil alle Abweichungen durch »Wiedereinbringen« ausgeglichen werden, dies und was sonst noch zu bemerken wäre, war sehr geeignet, seinen Vorträgen, wenn auch nicht zu enthusiastischem, doch zu herzlich warmem Beifall zu verhelfen. Herr Hallé spielte noch St. Heller's »Wanderstunden« (Op. 80) und Chopin's As dur-Polonaise, wofür er noch mehr Beifall erntete, als für das Beethoven'sche Concert.

— 9. October. Gestern in den Abendstunden gab Herr Hallé im Gewandhause noch eine »Soirée für Claviermusik«, vor einem nicht sehr zahlreichen aber sehr dankbaren Publicum. Wir bedauern den mässigen Besuch, weit weniger des Concertgebers wegen, der sich darüber zu trösten in der Lage ist, als um aller Deren willen, die um einen grossen Genuss gekommen sind. Herr Hallé besorgte das ganze Programm selbst und allein, und spielte: Sonate in C Op. 53 von Beethoven; Ouvertüre, Gavotte, Passepied und Echo aus der H moll-Partita von Seb. Bach; zwei Lieder ohne Worte (IV 5 und VI 6) und *Presto scherzando* in Fis-moll von Mendelssohn; Sonate in C-moll Op. 111 von Beethoven; »Spaziergänge eines Einsamen« in Fis Op. 78, »Blumen-, Frucht- und Dornenstücke« in E Op. 82, Tarantelle in As Op. 85 von St. Heller; Nocturne in F-moll Op. 55 und *Scherzo* in B-moll Op. 31 von Chopin. — Welch bedeutenden Künstler man vor sich hatte, merkte man bald aus der Vielseitigkeit innerhalb des ächt Künstlerischen, welche aus der Ausführung dieses Programms dem Hörer entgegentrat. Zwar wollen wir nicht sagen, dass er uns in der Ausführung Beethoven'scher Werke am bedeutendsten erschienen wäre: gegen die Wiedergabe der C dur-Sonate namentlich wäre Manches einzuwenden, besonders gegen das ungleiche Tempo und überhaupt die Auffassung des ersten Allegro; desto herrlicher aber trat sein Vortrag in den Sätzen von Bach, Heller und Chopin hervor, mit welchen er denn auch die Versammlung förmlich bezauberte. Die Feinheit des Anschlags, die vollendete Leichtigkeit der technischen Ausführung, die ächt musikalische Auffassung, die tiefe und lebendige Empfindung, das edle Maass des Ausdrucks, alles das bewirkte den herrlichsten Eindruck und lässt endlich nur das lebhafte Gefühl des Bedauerns zurück, dass der Künstler nicht länger in unserer Mitte weilen kann. Möchte er bald wiederkommen!

Nachrichten.

In Meissen wurde am 30. September die Wintersaison durch ein Concert im Stadttheater eröffnet; es kam unter Musikdirector Hartmann's Leitung zur Aufführung: Ouvertüre zu »Yelva« von Reissiger; Concertstück für Pianoforte mit Orchester von C. M. v. Weber, vorgetragen von Frl. Marie Wieck; Arie aus »Don Juan« von Mozart, gesungen von dem Baritonisten Hrn. Hildebrandt aus Dresden; »des Abends« von R. Schumann und Polonaise (As-dur) von Chopin, vorgetragen von Fräul. Marie Wieck. — Im zweiten Theil »Der Bergmannsgruss« von Anacker, unter Mitwirkung der Singacademie.

Die Quartettgesellschaft in Florenz bringt in bevorstehender Saison folgende Werke zur Aufführung: Quintett von Boccherini, Quartett von Haydn in D-moll Op. 76, Quintett in G-moll von Mozart,

Trio in B-dur Op. 97 und Quartett in Es Op. 74 von Beethoven, Quintett in Es von Hummel, Quartett in F-moll Op. 2 und Quintett in B-dur Op. 87 von Mendelssohn.

In den Symphonie-Concerten der kgl. Capelle in Dresden sollen in der bevorstehenden Saison u. A. folgende Werke zum ersten Mal aufgeführt werden: Suite von F. Lachner, Symphonie von R. Volkmann, Concertouvertüre von Grützmacher, Symphonie von Gouvy, Serenade von Mozart.

Der Kölnischen Zeitung wird aus München unter dem 4. Oct. gemeldet: Der Director des hiesigen Conservatoriums für Musik, Herr Franz Hauser, ist in den definitiven Ruhestand nach zurückgelegtem 70. Lebensjahre versetzt und die Geschäftsleitung des Conservatoriums interimistisch dem bereits seit einiger Zeit als Ministerial-Commissär bei demselben aufgestellten Priesterhaus-Director, geistlichen Rath Nissl dahier übertragen worden. Director Hauser ist mit dem heutigen Tage von seiner Stelle zurückgetreten.

Herr Arrey von Dommer, der sich jetzt in Altona niedergelassen hat, wird in diesem Winter in Hamburg musikgeschichtliche Vorlesungen halten.

In Paris fand am 3. October eine neue Oper in 3 Acten »Roland in Roncevaux«, Musik von Mermet, bei ihrer ersten Aufführung grossen Beifall. Während die *Gazette musicale de Paris* findet, sie enthalte zahlreiche Schönheiten, und der dritte Act sei von grossartiger Wirkung, behaupten andere öffentliche Stimmen, das Ganze sei nur eine Aufhäufung äusserer Mittel ohne Erfindung und Melodie.

Bei Heinrichshofen in Magdeburg ist ein »Repertorium der Literatur für Solo-Gesang, nach dem Umfange der Stimme geordnet« von H. Wehe herausgekommen. Jedem Liede sind kleine Kritiken beigegeben; der Standpunkt derselben ist aber ein vollständig polyglotter.

Violoncellisten wird es interessiren zu erfahren, dass zwei neue Violoncell-Concerte componirt worden sind und wohl nächstens den Weg in die Oeffentlichkeit finden werden. Das eine hat C. Reinecke, das andere A. Rubinstein zum Verfasser.

Von A. W. Thayer wird nächstens ein Werk erscheinen: Ueber die Chronologie der Werke Beethoven's.

Der bekannte Pariser Kritiker M. Scudo hat das Unglück gehabt, der Tobsucht zu verfallen.

Leipzig. Die Bilse'sche Capelle hat in ihren letzten Productionen im Hôtel de Pologne u. A. Beethoven's C moll- und Gade's B dur-Symphonie in trefflicher Ausführung zu Gehör gebracht.

— Frau Sicora-Pelli ist vom Stadttheater zurückgetreten und bereits abgereist.

— Dem tüchtigen Mitgliede des hiesigen Orchesters, Hrn. Gotthold Moritz Klengel (Violinist), wurden bei der Probe zum diesjährigen ersten Gewandhausconcerte, an welchem Institut er seit 50 Jahren mitwirkt, ohne je eine Aufführung oder eine Probe versäumt zu haben, grosse und wohlverdiente Ovationen gebracht. Er wurde durch Reden gefeiert, die der Bürgermeister von Leipzig, Herr Koch, dann ein Mitglied des Concert-Directoriums und ein Mitglied des Orchesters im Auftrage desselben, an ihn richteten. Zum Andenken an diesen Tag erhielt er das Ehrenkreuz des Albrechtsordens und wurde ihm endlich von seinen Collegen eine kostbare vergoldete Pendeluhr und von der Concertdirection ein silbernes Kaffee- und Thee-Service verehrt.

Briefkasten der Redaction.

DL. in *F.* Wir bitten um Rücksendung; die Nota gilt nur als Factur. — *h*— in *W.* Von Ersatz kann keine Rede sein, Sie haben den Verlust nicht verschuldet. Die Recension über A. erwarten wir baldigst.

Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Selmar Bagge.

Leipzig, 19. October 1864. **Nr. 42.** Neue Folge. II. Jahrgang.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.
Preis: Jährlich 5 Thlr. 10 Ngr. Vierteljährliche Pränumeration 1 Thlr. 10 Ngr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr.
Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Recensionen.

Musikalische Biographien.

Beethoven's Leben von Ludwig Nohl.
Erster Band: Die Jugend. 1770—92.
Wien, Markgraf 1864.

(Schluss.)

Nachdem noch einige der frühesten Compositionen Beethoven's angeführt sind, denen Herr Nohl auch die Bagatellen Op. 33 beifügen will, folgt ein Capitel mit der Ueberschrift »Schule und Bildung«; doch würde man sehr irren, wenn man hier über Beethoven's künstlerische Fortbildung Eingehenderes erwarten wollte. Von der Nachricht ausgehend, dass Beethoven damals besonders Bach's wohltemperirtes Clavier eifrig gespielt habe, träumt Nohl mehrere Seiten hindurch von dem Bach'schen Einflusse auf Beethoven; freilich sei dieser in den früheren Werken nicht erkennbar, auch habe sich Beethoven selten über Bach geäussert; aber gerade dessen, was mit seiner eigenen Natur am meisten übereinstimmte, sei er sich am wenigsten bewusst gewesen; seine späteren Werke, besonders die *Missa solennis*, sollen diesen Einfluss deutlich zeigen. Jeder, der Beethoven kennt, weiss nun, dass ein solcher directer Einfluss Bach's auf sein Produciren nicht existirt. Erst in seinen letzten Werken wendet Beethoven die Kunst der Polyphonie häufig und mit Absicht an; im Anfang und in der Mitte seines Schaffens steht er nach Form und Inhalt auf dem Boden der Haydn-Mozart'schen Entwicklung. Der tiefe religiöse Geist Bach's, den Nohl hauptsächlich hervorhebt, wird doch nicht durch seine Clavierwerke repräsentirt; und diese waren das einzige, was Beethoven in jüngeren Jahren von ihm kannte. Wer vollends in der *Missa solennis* diesen Einfluss erkennen will, hat weder diese, noch den Geist Bach'scher Kirchenmusik verstanden.

Für Herrn Nohl steht indess dieser Einfluss so fest, dass er es für nöthig hält, in eine Charakteristik Bach's und eine Hinweisung auf die Entwicklung der Kirchenmusik sich einzulassen. Die Phasen derselben hängen mit der kirchlichen Umgestaltung zusammen, deren Wesen Nohl S. 104 so schildert: »Es ist durchaus bezeichnend, dass die mittelalterliche Kirche zum Mittelpunkt wie des Cultus so alles Denkens und Empfindens das Weib mit seinem natürlichen Triebe zum Guten machte, so dass noch heute eine naivere Auffassung des Sinnlichen alle südlichen Länder erheiternd und belebend macht, während dagegen die neue Kirche in

II.

Christus den Mann mit seinem selbstbewussten Willen des Guten als Ideal menschlichen Strebens hinstellte.« So Nohl der Gottesgelehrte. Die erste Periode wird dann musikalisch durch Palestrina u. s. w., die zweite durch Bach vertreten. Daneben führt das Bestreben, beide Richtungen, die geistige und die weltlich-sinnliche, Norden und Süden zu verschmelzen, zur Erfindung der Oper (S. 107). Beim Deutschen wurzelte die neue Erfassung der Welt weit mehr in der Tiefe des Gemüths, im Herzen; von dieser neuen Regung aber war Bach noch nicht ergriffen.

Nach diesen neuen Aufschlüssen kehrt Herr Nohl zu Beethoven zurück und kommt auf seinen Jugendunterricht zu sprechen. Derselbe sei dürftig gewesen; Beethoven blieb im Rechnen immer ungeschickt, wusste wenig Latein, etwas mehr Französisch; Geschichte? »wenn noch kurz vor 1848 ein Kohlrausch Geschichte in preussischen Schulen lehren durfte« (S. 113), so wird es auch damals übel darum bestellt gewesen sein. Aber der Besuch der Volksschule näherte Beethoven dem Volke, hinderte ihn an dem vornehmen Sichabschliessen; auch hat er ja zuerst (vor Haydn?) den Volkshumor veredelt in die Musik eingeführt. Die traurigen Familienverhältnisse hätten ihn wohl verhärten können; die Musik trieb er noch nicht so, dass sie ihn läutern konnte (S. 116, während wir kurz vorher den tiefen Eindruck Bach's annehmen sollen); einen schönen Ersatz für das Fehlende gewährte ihm die Breuning'sche Familie, über welche S. 117 das Bekannte nach Wegeler zusammengestellt wird. Hier wurde er auch zuerst mit deutscher Literatur, nach Nohl hauptsächlich mit Klopstock, Goethe und »seinem Geistesbruder« Schiller bekannt. Vieles aber konnte er auch schon vom kurfürstlichen Theater her kennen; wie man denn Beethoven erst durch Betrachtung des Einflusses, den die dramatische Kunst auf ihn ausübte, versteht; seine Musik, wie alle rechte Musik, ist überall dramatisch. »Wie die Musik überhaupt ein von der Sprache abgelöster und zu selbständiger Bedeutung erhobener Theil ist, so ist die Erfindung der Oper*) und damit die Entwicklung der gesammten modernen Tonkunst von der dramatischen Declamation ausgegangen«; die Melodie selbst ist von der Recitation des Dramas angeregt (S. 129); ein historischer Rückblick beweist das. Was für Anregungen mag Mozart dem Besuche des Burgtheaters verdankt haben! Ph. Em. Bach lernte vom Drama charakteristische Musik für Instrumente schreiben; weil Haydn nicht Gelegenheit

*) Ein Vischer'scher Ausdruck.

42



hatte so vieles zu sehen, so gelangte er nicht zu der redenden Dramatik Mozart's; aber Reichardt ferner lernte vom Drama die vollendete Declamation (!), und erst Beethoven! Sind seine Symphonien nicht wahrhaft dramatische Gemälde? (S. 132). Das ist aber auch natürlich, da Beethoven, als Bratschist im Theater mitwirkend (was wir freilich ausdrücklich erst seit 1789 wissen), schon früh viel kennen gelernt hat. Es folgt nun eine aus dem Theaterkalender zusammengestellte Aufzählung des damals in Bonn Aufgeführten, wobei es von wirklichem Interesse ist, dass darunter auch Mozart'sche und Gluck'sche Opern erscheinen. Dass Beethoven sich über diese Jugendeindrücke später nie geäussert, macht Herrn Nohl wenig Sorge; die Erinnerung war ihm verschwunden, oder er war nicht veranlasst, sich darüber auszusprechen.

Das Mitgetheilte führt schon in die folgende Periode hinüber; es muss daher zuvor noch berichtet werden, dass am 15. April 1784 Max Friedrich gestorben war. Kurz vorher war Beethoven um eine Adjunctur bei der Hoforgel eingekommen, das Gesuch aber abgeschlagen worden; eine bisher unbekannte Thatsache, die Nohl dem im rheinischen Provinzialarchive zu Düsseldorf befindlichen Berichte, den er S. 385 mittheilt, entnommen hat. Man freut sich, endlich einmal etwas Neues über Beethoven zu hören; sonderbar ist nur, dass von dem Orgelspiel desselben bisher nur ganz obenhin die Rede war. Im Ganzen muss an dieser Stelle, wo Nohl die Periode des »Träumens« abschliesst, mit Bedauern betont werden, wie wenig derselbe versucht hat, von dem Wesen und der Gemüthsart des Knaben uns nach den vorhandenen Daten ein lebendiges charakteristisches Bild zu geben. Die hohen politisch-menschlichen Ueberzeugungen, von denen er ihn später erfüllt sein lässt, sollen wo möglich schon in dem Knaben bemerkbar gewesen sein; wie wir uns aber diesen Knaben im Verkehr mit andern vorstellen sollen, wie sich sein Talent und seine Kunstliebe schon früh äusserte, von welcher Art sein Naturell gewesen, darüber weiss Nohl uns nichts zu sagen.

»Dämmerung« ist die Bezeichnung der zweiten Periode in Beethoven's Jugend; sie reicht von 1784—1787. Da dieser Abschnitt zunächst durch den Regierungsantritt des Kurfürsten Maximilian Franz bezeichnet ist, so muss eine Charakterschilderung dieses Fürsten denselben naturgemäss beginnen. Man erstaunt, dass der radicale Nohl vor diesem Fürsten eine ungemessene Verehrung hegt und diese in excentrischen Aeusserungen ausspricht. Aber er war hier an eine ganz andere Quelle gerathen, welche er mit gleicher Hingebung wörtlich ausschreibt wie Joh. Scherr, an die im Jahre 1803 erschienene Lebensskizze des Kurfürsten von — dem Reichsfreiherrn von Seida und Landensberg. Die völlige Unfähigkeit in der Beurtheilung und Benutzung allgemeiner Hülfsmittel zeigt sich hier unglaublich naiv; der scandalsüchtige Demokrat und der schmeichelnde Hofmann stehen für ihn ganz auf gleicher Linie; nicht einmal der Umstand macht ihn stutzig, dass derselbe Seida im Anhange auch über die früheren Kurfürsten, die bei Nohl so schlecht wegkommen, günstig schreibt. Gerade hier musste ihm die Darstellung von Perthes (politische Zustände S. 194 ff.) leitend sein, wenn er überhaupt wüsste, wo man sich historische Belehrung holt. Aber Herr Nohl wünschte sich einen Vertreter jener reinen und idealen Menschlichkeit, wie sie das Ende des vorigen Jahrhunderts hervorbrachte, um gewisse von ihm vorausgesetzte Einflüsse auf Beethoven zu erklären; ein solcher muss wohl oder übel Max Franz, der Bruder Joseph's II. und Theilhaber seiner Ideen, sein. Dieser war ein Fürst, der sein Volk wahrhaft beglückte, der es denken lehrte (seine Rede zur Einweihung der Universität 1786 wird nach Seida ganz abgedruckt), der den freien, geistvollen Ton des Verkehrs mitbrachte. Gewisse entgegenstehende Urtheile über ihn, so das bekannte Mozart'sche in einem Briefe an seinen Vater, ja das des Kaisers Joseph II. selbst, werden kurz abgefertigt, da sie der Angabe des Herrn von Seida widersprechen.

Max Franz sorgte eifrig für Musik, darum ist es am Orte, über seine eigenen musikalischen Leistungen zu reden. Dem von Thayer S. 852 hierüber Gesagten fügt Nohl noch einiges nicht Uninteressante bei, hält es aber dabei für nöthig, das Musiktreiben am Wiener Hofe und namentlich Mozart's Begegnungen daselbst, »der von dort seinen Weltruhm begann« (S. 162), nach Jahn noch einmal ausführlich zu erzählen. Da er nun von dem Einflusse des Kurfürsten eine ganz neue Geschmacksepoche für Bonn ableitet, so ist es nöthig, immer wieder die allgemeinen Verhältnisse ins Auge zu fassen, unter denen Max Franz eine so herrliche Erscheinung wurde. Beethoven wird dadurch freilich wieder auf längere Zeit in die Ferne gerückt, aber Hrn. Nohl's Buch doch um einige Dutzend Seiten grösser.

So beginnt denn mit S. 172 ein geographischer Excurs über die Donau und über Wien; die Schicksale dieser Stadt werden, von den Römern anhebend, mitgetheilt, die geistige Bedeutung, die es unter Maria Theresia erlangte, hervorgehoben, und schliesslich die hohe Blüthe der Musik erwähnt, die sich dort entwickelte. Das lebhafte, leicht erregte Temperament der Wiener erklärt diese Blüthe; »naive Sinnlichkeit, lebhafteste Einbildungskraft waren die Atmosphäre jener Stadt — und das ist das Holz, aus dem man das Schöne schneidet« (S. 188). Die Frage, warum gerade Oesterreich ein Mittelpunkt dieser musikalischen Kunsthöhe werden musste, ist nach Herrn Nohl noch nicht genügend beantwortet; er findet den Grund in der Mischung germanischer mit östlichen Elementen. Nun unternimmt er eine Schilderung des Slaventhums, theils nach eigener Anschauung, theils nach M. Hartmann's Hetman, und kommt zu dem Schlusse, dass der Slave für sich allein nichts leistet, dass aber die Mischung deutschen und slavischen Wesens Vorzügliches hervorbringe. Beispiele bieten die kritische Schärfe in Nordostdeutschland, die sinnliche Empfänglichkeit für Musik in Oesterreich. Einzelne solche »Mischlinge der Racen«, die deshalb Hervorragendes leisteten, sind Luther, Leibnitz, Lessing, Kant, — Gentz; unter den Musikern Bach (vorher Vertreter deutscher Frömmigkeit), Gluck, Haydn. Dieser ganze Abschnitt ist, wie man sich denken kann, sehr erheiternd zu lesen.

Das ächteste Kind Oesterreichs war Mozart, der nun freilich nichts Slavisches hat, sondern die ächte deutsche Herzensempfindung in die Musik einführt. Sein Geistesbruder im Norden ist Goethe; und dieselbe ideale Geistesstimmung, dieselbe liebenswürdige Menschlichkeit, wie jene beiden sie darstellen, trat Beethoven in Max Franz entgegen. Beethoven, so phantasirt Herr Nohl weiter, fasste jene Art auf, er erkannte, dass noch Höheres in der Kunst anzustreben sei, er hoffte schon damals (als 15jähriger Knabe) den Bau Mozart's vollenden zu können, den Geist der Deutschen in die Musik einzuführen.

Zunächst beliebt es nun Herrn Nohl, einmal wieder einiges Thatsächliche über Beethoven zu geben; seine Ernennung zum Hoforganisten wird erwähnt, über den Grafen Waldstein, Beethoven's Gönner, Einiges meist wörtlich nach Wegeler beigebracht, und in einer Note (S. 393) einige neue Compositionen Beethoven's (u. A. die drei Clavierquartette) nebenbei erwähnt. Dann aber eilt er zu dem

wichtigsten Ereignisse in Beethoven's Jugend, seinem ersten Besuche in Wien, welcher ihn von S. 192 bis 235 beschäftigt, wiewohl sich das thatsächlich Bekannte in wenigen Zeilen sagen lässt. Beethoven machte nämlich im Frühjahr 1787 (so bestimmt Nohl die Zeit der Reise richtig, während Jahn Mozart III S. 306 den Winter 1786 angiebt) aus unbekannter Veranlassung eine Reise nach Wien, spielte dort vor Mozart, der ihm seine Zukunft prophezeite, den er aber der gewöhnlichen Angabe nach nicht selbst spielen hörte, kam auch (nach Schindler) mit Joseph II. zusammen und reiste nach kurzer Zeit wieder zurück. Welche verdienstliche Aufgabe für Herrn Nohl, diese mysteriösen Angaben durch Vermuthungen zu erhellen! Ohne Zweifel hatte Beethoven sich lange danach gesehnt, an die Quelle zu gehen, »wo man sich zum wahren Künstler, zum wahren Menschen trinken könnte« (S. 199); oft hatte er Waldstein gebeten (kurz vorher erzählt Herr Nohl, wie schwer es war, Beethoven wohlzuthun), ihm die Gelegenheit zu verschaffen, dieser aber hat selbst die Nothwendigkeit längst erkannt; endlich willigt der Kurfürst ein. Wie muss die Reise, wie namentlich Wien mit seinem üppigen Wohlleben und seinem Musiktreiben auf ihn gewirkt haben! Alles aber stellte der Besuch bei Mozart in Schatten. Hier werden nun zuerst die fremden Darstellungen in extenso wiederholt; dann versucht Herr Nohl tiefere Einblicke (S. 215). Beethoven hat Mozart nicht spielen gehört! was kann der Grund gewesen sein? Sicherlich war Beethoven von der äusseren Erscheinung und dem leichten gemüthlichen Wesen Mozart's zunächst wenig erbaut, er, der völlige Gegensatz dazu; denn »trotzig wild wie ein jugendlicher Wiking schaute dieser Urgermane schon damals aus« (Anmerkung S. 398). Andererseits betrug sich wohl Beethoven in seinem Gefühl als Hoforganist etwas ungeschickt, was Mozart missfiel; auch erlaubten Mozart's damalige Arbeiten und Sorgen, die S. 218 — 225 auszugsweise nach Jahn erörtert werden, ihm nicht, sich viel um den Jüngling zu bekümmern. Beethoven's Selbstgefühl mag sich schon damals lebhaft gegen zu grosse Bewunderung gesträubt haben, überdies fand er sich bald von dem leichten und genusssüchtigen Treiben, welchem geistiger Gehalt fehlte, abgestossen, und daher auch von Mozart, den er in gleichem Lichte anschaute; er ahnte seine eigene künftige Bestimmung. Zum Jüngling gereift kehrte er zurück.

Das nennt Herr Nohl tiefere Einblicke!

Die dritte Periode von Beethoven's Jugend heisst bei Nohl »Erwachen« und geht bis 1792; sie beginnt mit der Rückkehr nach Bonn, deren nähere Umstände erzählt werden. Herr Nohl fühlt sich hier als Forscher und theilt ganz neue Data aus einem, wie er meint, in Deutschland bisher unbekannten Briefe Beethoven's an Dr. Schaden in Augsburg mit. »Ich fand denselben«, sagt er, »in der *Revue britannique* von 1861, wohin er aus dem *Atlantic Miscellany* (lies: *Monthly*) entnommen ist. Ich kenne den Besitzer nicht und bin also genöthigt, das interessante Actenstück aus zwei (?) fremden Sprachen in den Dialect Beethoven's zurückzuübersetzen. Vielleicht ist mir das in Folge der Copiatur von sehr vielen Originalbriefen des Meisters ziemlich gelungen.« Das Original dieses Briefes hätte Herr Nohl wohl in seiner Nähe finden können, oder wenigstens wissen sollen, dass Rellstab nach demselben den Brief schon 1845 in der Berliner Vossischen Zeitung Nr. 194 hatte abdrucken lassen. Freilich wären wir dann um die Unterhaltung gekommen zu vergleichen, wie der junge Beethoven wirklich schrieb und wie Nohl ihn reden lässt. Hier sind beide:

Der wirkliche Beethoven.

Den 15 Herbstmonat.

Hochedelgeborener
insonders werther Freund!

Was Sie von mir denken, kann ich leicht schliessen; dass Sie gegründete Ursachen haben, nicht vortheilhaft von mir zu denken, kann ich Ihnen nicht widersprechen. Doch ich will mich nicht eher entschuldigen, bis ich die Ursachen angezeigt habe, wodurch ich hoffen darf, dass meine Entschuldigungen angenommen werden. Ich muss Ihnen bekennen: dass, seitdem ich von Augsburg hinweg bin, meine Freude, und mit ihr meine Gesundheit begann aufzuhören; je näher ich meiner Vaterstadt kam, je mehr Briefe erhielte ich von meinem Vater, geschwinder zu reisen als gewöhnlich, da meine Mutter nicht in günstigen Gesundheitsumständen wär; ich eilte also sosehr ich vermochte, da ich doch selbst unpässlich wurde: das Verlangen, meine kranke Mutter noch einmal sehen zu können, setzte alle Hindernisse bei mir hinweg, und half mir die grössten Beschwernisse überwinden. Ich traf meine Mutter noch an, aber in den elendesten Gesundheitsumständen; sie hatte die Schwindsucht, und starb endlich ungefähr vor sieben Wochen, nach vielen überstandenen Schmerzen und Leiden. Sie war mir eine so gute, liebenswürdige Mutter, meine beste Freundin; o! wer war glücklicher als ich, da ich noch den süssen Namen Mutter aussprechen konnte, und er wurde gehört, und wem kann ich ihn jetzt sagen? den stummen, ihr ähnlichen Bildern, die mir meine Einbildungskraft zusammensetzt? So lange ich hier bin, habe ich noch wenige vergnügte Stunden genossen; die ganze Zeit bin ich mit der Engbrüstigkeit behaftet gewesen, und ich muss fürchten, dass gar eine Schwindsucht daraus entstehet; dazu kommt noch Melancholie, welche für mich ein fast eben so grosses Uebel als meine Krankheit selbst ist. — Denken Sie sich jetzt in meine Lage, und ich hoffe Vergebung für mein langes Stillschweigen von Ihnen zu erhalten. Die ausserordentlicheGüte und Freundlichkeit, die Sie hatten, mir in Augsburg drei Carolin zu leihen, muss ich Sie bitten, noch einige Zeit Nachsicht mit mir zu haben; meine Reise hat mich viel gekostet, und ich habe hier keinen Ersatz, auch den geringsten, zu hoffen; das Schicksal hier in Bonn ist mir nicht günstig.

Sie werden verzeihen, dass ich Sie so lange mit meinem Geplauder aufgehalten; alles war nöthig zu meiner Entschuldigung.

Ich bitte Sie mir Ihre verehrungswürdige Freundschaft weiter nicht zu versagen, der ich nichts so sehr wünsche, als mich Ihrer

Der Nohl'sche Beethoven.

Bonn,
den 15. September 1787.

Verehrter und theurer Freund!

Ich errathe leicht, was Sie von mir denken werden. Ich gestehe, dass der Schein gegen mich ist, und dass Sie gute Gründe haben, über mich in ungünstiger Weise zu urtheilen; aber ich will Sie nicht bitten mich zu entschuldigen, bevor ich Ihnen nicht (!) die Erklärungen gegeben habe, welche wie ich hoffe genügen werden, mich in Ihren Augen freizusprechen. Ich muss Ihnen gestehen, dass seit dem Augenblick wo ich Augsburg verliess, auch mein Glück und damit meine Gesundheit mich verlassen haben. Je mehr ich mich meiner Vaterstadt näherte, desto dringender forderten mich die Briefe meines Vaters auf, wegen der wankenden Gesundheit meiner Mutter die Rückkehr zu beschleunigen. Ich beeilte mich soviel nur möglich war, obwohl ich mich selbst sehr unwohl fühlte, aber meine Furcht war so gross und die Sorge meine Mutter wiederzusehen so gebieterisch, dass ich aus diesen Empfindungen die Kraft nahm, alle Hindernisse zu überwinden.

Ich fand sie noch am Leben, aber in einem beklagenswerthen Zustande; sie war von der Auszehrung befallen, und kaum sieben Wochen später, nachdem sie wie eine Martyrin gelitten, starb sie. Ich verlor in ihr die zärtlichste Mutter und die beste Freundin.

Niemand wäre so glücklich wie ich, wenn ich noch den süssen Namen Mutter aussprechen und mich von ihr rufen lassen könnte. Und zu wem soll ich jetzt reden? Zu einem stummen aber lebenden Schatten, den meine Einbildungskraft beschwört?

Seit dem Augenblick meiner Rückkehr in das Vaterhaus sind die Stunden der Freude sehr selten geworden. Ich bin von einem Asthma ergriffen, welches in Schwindsucht ausarten kann, und noch mehr, der Zustand von Melancholie, in dem ich mich jetzt befinde, ist ein ebenso grosses Unglück, wie die Krankheit selbst.

Versetzen Sie sich für einen Augenblick in meine Lage, und ich zweifle nicht, dass Sie mein langes Schweigen verzeihen werden. Was die drei Carolin betrifft, die Sie mir mit so ausgezeichneter Güte in Augsburg vorgeschossen haben, so muss ich Ihre Nachsicht in Anspruch nehmen, wenn ich sie Ihnen noch nicht zurückerstatte. Meine Reise hat mich sehr viel gekostet, und ich habe und erwarte vorerst noch keinen Ersatz dafür; das Glück ist mir in Bonn nicht günstig.

Verzeihen Sie mir, dass ich Sie so lange mit meinem Geschwätz behelligt habe, aber es war nöthig um mich zu rechtfertigen. Ich bitte

Freundschaft nur in etwas würdig zu machen.

Ich bin mit aller Hochachtung Ihr gehorsamer Diener und Freund

L. v. Beethoven,
Kurf. kölnischer Hoforganist.

Sie, mir Ihre so theure Freundschaft zu bewahren, und wünsche nichts so sehr, als mich ihrer würdig zu erzeigen.

Ich bin mit Hochachtung Ihr gehorsamer Diener und Freund

L. van Beethoven,
Hoforganist des Churfürsten von Köln.

Also das Copiren der Handschriften reicht doch nicht völlig aus, auch den Styl zu bilden.

Wie nun nach dem Tode der Mutter die häuslichen Verhältnisse immer trauriger wurden, wie der älteste Sohn bald durch sein Gehalt und seinen Unterricht für Alle sorgen musste, wie dann die jüngeren Brüder versorgt wurden, erzählt Herr Nohl vorzüglich nach Thayer, obwohl er nur Andere citirt. Indessen hat er hier durch zwei Actenstücke aus dem rheinischen Provincialarchiv, welche bisher nicht bekannt waren (S. 406), auch neue Aufschlüsse über diese Verhältnisse gegeben und ein dankenswerthes Material beigebracht. Da nämlich der Vater zuletzt seinen Dienst nicht mehr versehen konnte, supplicirte der Sohn beim Kurfürsten, dass jenem die Hälfte seines Gehaltes belassen, die andere Hälfte ihm, dem Sohne, zugelegt werde; dies wurde genehmigt. Doch gelang es den Bitten des Vaters, Beethoven von Geltendmachung des Anspruchs abzubringen, da er selbst ihm die Hälfte des Gehalts regelmässig auszahlen wolle. Da der Vater nun später das Decret, welches er in Händen behielt, unterschlagen hatte, musste nach seinem Tode (1792) Beethoven um Erneuerung einkommen; auch diesmal wurde seine Bitte gewährt. Die Selbständigkeit, mit der wir hier den 20jährigen Beethoven für das Geschick seiner Familie eintreten sehen, ist ein interessanter und wichtiger neuer Zug in dem Bilde seines Jugendlebens.

Wie Thayer, so kommt auch Nohl in diesem Zusammenhange auf Beethoven's Herzensangelegenheiten zu sprechen. Wenn aber Thayer sich ans Ueberlieferte hält und nach Wegeler zwei im Breuning'schen Hause verkehrende junge Damen als die ersten Gegenstände der Neigung Beethoven's nennt, so muss Nohl hier natürlich weiter gehen. Sicherlich war Beethoven in Eleonore von Breuning verliebt; seine feurige Natur, und »dass Fidelio-Leonore lebhaft an das Kind Lorchen anklingt« (S. 256) macht das sonnenklar; Wegeler's Angaben S. 42 können dagegen nicht in Betracht kommen. Mehrere Seiten weiter (Plan und Streben nach chronologischer Anschauung darf man bei Nohl nicht verlangen) tritt plötzlich die schöne und geistvolle Barbara Koch im Breuning'schen Hause auf; Beethoven, »nachdem Lorchen seine zärtlicheren Empfindungen in die engen Bahnen blosser Freundschaft gewiesen hatte«, wurde natürlich auch ihr Anbeter. — Wie viel mehr Verdienst hätte Herr Nohl sich erwerben können, wenn er von den geselligen Verhältnissen Bonns, von der Stellung der Einzelnen zum Hofe und zu einander ein anschauliches Bild hätte zu geben versucht, wofür sich doch noch Manches muss ermitteln lassen; bei Nohl bleibt das Alles farblos.

Bei Gelegenheit der neuen Organisation des Bonner Theaters 1788 nennt er nach Thayer die Künstler an der Capelle (die beiden Romberg u. A.) und zählt nach Neefe's Bericht die dargestellten Opern auf; lässt dann über die Vorzüglichkeit des Orchesters 4 Seiten lang den Pfarrer Junker reden, einen angesehenen Kritiker jener Tage, und führt auch dessen Urtheil über Beethoven's Clavierspiel an; dass beide Berichte Junker's schon bei Thayer stehen, verschweigt er. Kurz vorher war Beethoven's Fertigkeit im Phantasiren und in der musikalischen Charakteristik von Persönlichkeiten gelegentlich zur Erwähnung gekommen. Wie zufällig wird hier auch die Reise der ganzen Capelle nach Mergentheim und Beethoven's Zusammentreffen mit Sterkel erzählt; den Zusammenhang dieser Reise hat Nohl indess völlig zerstückelt, und dadurch zum Ueberfluss noch dargethan, dass die Gabe des Erzählens ihm nicht verliehen ist.

Die folgende Erwähnung des Hoflebens und des ungezwungenen Tones, der durch Max Franz dorthin gebracht war, möge uns noch einmal Gelegenheit geben, Nohl's Transcriptionsmethode zu kennzeichnen:

Seida S. 28. »Bei seinem heiteren, jedem Lebensgenusse offenen Sinne wies er die Gefälligkeiten nicht von der Hand, die das Dasein so freundlich gestalten und so werth machen. Er war immer aufgelegt zur geselligen Mittheilung und Theilnehmung und wohnte gewöhnlich jedem Vergnügen bei, das nicht wenig durch seine Gegenwart gewann« u. s. w.

Nohl S. 297. »Er, der selbst leutselig, liebreich, freundlich und herablassend gegen Jedermann war und dessen heiterer Sinn jedem Lebensgenusse offen stand, wies auch die Gefälligkeiten nicht von der Hand, die das Dasein so freundlich gestalten. Ja er war stets aufgelegt zu jeder geselligen Mittheilung und wohnte in der Regel jedem Vergnügen seines Hofes oder auch der Bürgerschaft bei. Auch wird uns ausdrücklich versichert, dass dieselben durch seine Gegenwart nicht wenig gewonnen haben« u. s. w.

In einem dieser Hoffeste kam ein Ritterballet zur Aufführung, dessen Text von Waldstein war und wozu Beethoven die Musik geschrieben; dasselbe galt lange für Waldstein's Arbeit und ist nie gedruckt worden. Nohl beklagt S. 422, dass ihm die Partitur nie zu Gesicht gekommen; und doch konnte er sie in nächster Nähe bei anderen von ihm eingesehenen Papieren finden. Aehnliche Concerte fanden in dem nahen Godesberg statt; auch hier glänzte Beethoven durch Phantasiren und Variiren; damals entstanden wohl unter Anderm die Variationen über Righini's *Vieni amore*. Herr Nohl meint dabei, Beethoven habe die unergründlichen Tiefen seines Geistes nur selten der Variationenform anvertraut. Man erschrickt über eine so unglaubliche Unwissenheit im ersten Bande, wenn man denkt, was aus dem vierten werden soll. Das ist auch keine gute Empfehlung für die nun folgenden Vermuthungen (S. 423), dass das Trio Op. 3, die Serenade Op. 8 und gar die Serenade Op. 25 der Bonner Zeit angehören, und wofür der Beweis später geführt werden soll. Denn »Beethoven ist durchaus nicht von der Spätreife, wie man meistens annimmt«. S. 254 heisst es dagegen, dass er wegen Mangels an Musse erst spät angefangen habe, eigentlich bedeutende Werke auszuarbeiten.

Das waren aber alles nur Exercitien; fruchtbarere Nahrung sollte er anderswoher schöpfen, — aus der Revolution (Cap. 14). Sehr passend hatte Thayer S. 860 darauf zurückgewiesen, wie die Bonner Verhältnisse geeignet waren, Beethoven zum tüchtig gebildeten Musiker zu machen, seinem Geschmacke Nahrung zu geben, ohne seinen Genius zu hemmen. Nohl thut natürlich auch hier tiefere Einblicke. »Jene ordentliche Schulung, deren Werth man niemals unterschätzen soll — mag zunächst Manchem, besonders den ausgepichten Musikanten, als die Hauptsache erscheinen. — Wir wollen mit ihnen nicht streiten, denn es ist nichts gefährlicher, als in diesen Herren den schlafenden Löwen zu wecken« (S. 307). Sicherer erscheint es ihm, sich mit den Damen einzulassen. »Ja die schönen unter meinen Leserinnen, zumal wenn sie dem Salon angehören, werden es mir Dank wissen, dass ich ihren Liebling doch auch rechtzeitig die »Bildung« gewinnen liess, deren Besitz selbst den gottbegabtesten Mann erst zur Existenz in der Gesellschaft berechtigt« (S. 308). Gleichzeitig aber drängte es ihn zu Thaten; in ihm arbeitete eine Naturkraft, die »gohr und gohr, um sich zurechtzugähren« (S. 310). Um diesen Gäh-

rungsprocess zu erklären, folgt zunächst S. 314 ff. ein Excurs über die aus tiefstem menschlichem Bedürfnisse hervorgegangene französische Revolution, neben welcher in Deutschland der Ruf nach Freiheit mit gleicher Kraft erklang, und Beethoven wurde »das Sprachrohr dieser realsten Bedürfnisse seiner Zeit« (S. 319). Sicherlich hat er die Ereignisse in Paris mit Eifer verfolgt, seine Musik beweist es klar, »wer diese Stellung nicht aus seinen Werken herausliest, — der versteht die Grundstimmung von Beethoven's Seele nicht« (S. 324). Der Drang erfüllte ihn, und der Drang ist es ja, welcher der Musik ihren besten Inhalt verleiht (S. 325). Der revolutionäre Drang trieb ihn fort, wohin? nach Paris? nein, nach Wien und zu Mozart, den er nach S. 215 nicht einmal hatte spielen hören, der ihm aber nach S. 214 schon einigen Unterricht gegeben hatte. Mozart aber starb 1791, und so wurde nun die Hoffnung auf Haydn gesetzt. Als dieser 1790 durch Bonn gekommen war, hatte sich der stolze Beethoven dem respectvoll demüthigen Manne schwerlich genähert (S. 329); jetzt aber kam Haydn von England zurück, berührte wieder Bonn, lernte eine Cantate Beethoven's kennen, und lobte dieselbe sehr. Max Franz entschloss sich Ende 1792, Beethoven zu weiterer Ausbildung nach Wien zu senden; seine Brüder waren versorgt, sein Vater starb um dieselbe Zeit, er war gänzlich frei. Waldstein gab ihm prophetische Worte mit.

Seine Stimmung war gehoben und ahnungsvoll, der Ruf nach Freiheit umtönte ihn lauter. Kurz vor seiner Abreise (November) war Mainz von den Franzosen genommen; unter Anstimmung der Marseillaise war die Freiheit dort eingezogen. Ein Tagebuch Beethoven's, welches Herr Nohl bei Artaria in Wien eingesehen, verfolgt leider die Reise nur bis Coblenz; aber für Herrn Nohl ist es unzweifelhaft, woran bisher kein Biograph gedacht hatte, dass Beethoven auch in Mainz abstieg und sich etwas aufhielt, um den Freiheitsrausch auch in der Nähe zu betrachten. Herr Nohl begreift, wie die Marseillaise hier auf Beethoven wirken musste; jetzt erst versteht er die Eroica, jetzt erst »das weltgeschichtliche Schwertgerassel und Kriegsmarschiren« in vielen seiner Werke.

Beethoven hat, wie wenige Künstler, während seiner ganzen künstlerischen Thätigkeit hohe Achtung vor der Würde seiner Kunst, tiefe Scheu vor der Wahrheit, unermüdliches Pflichtgefühl in der Arbeit bewährt; was würde er zu einem Biographen sagen, bei dem kein Funke dieser Cardinaltugenden auch des Biographen zu finden ist?

Kritische Anzeigen.

Kammermusik.

Otto Bach, Quartett in D-moll für 2 Violinen, Bratsche und Violoncell. Op. 6. Vierhändiger Clavierauszug vom Componisten. Leipzig, Kistner. Pr. 3 Thlr. 20 Ngr. (Stimmen Pr. 3 Thlr.)

Egmont Fröhlich, Trio für Pianoforte, Violine und Violoncell. Ohne Opuszahl. Stuttgart, Zumsteeg. Pr. 1⅙ Thlr.

Emil Krause, *Trio pour Piano, Violon et Violoncelle.* Op. 2. Hamburg, Cranz. Pr. 3 Thlr. 5 Ngr.

—— *Trio non difficile pour Piano, Violon et Violoncelle.* Op. 12. Derselbe Verlag. Pr. 22½ Ngr.

Fr. Kücken, Grosses Trio für Pianoforte, Violine und Violoncell. Op. 76. Leipzig und Winterthur, Rieter-Biedermann. Pr. 4 Thlr. 15 Ngr.

Erik Siboni, *Quatuor pour Piano, Violon, Alto et Violoncelle.* Op. 10. Kopenhagen, Lose und Delbanco. Preis 3 Thlr. 22½ Ngr.
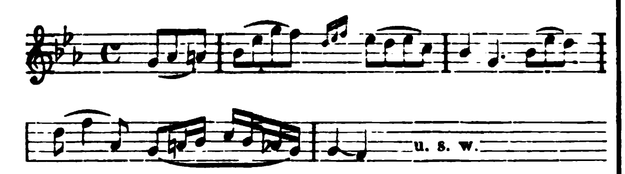
—*a*— Einer eingehenden Recension würde sich von allen oben verzeichneten Werken nur das Quartett von Siboni lohnen, und wir behalten uns eine solche auch noch vor. Für heute möge es nur dazu dienen, einer Besprechung zum Anhalt zu dienen, welche sonst zu wenig Erfreuliches zu bieten hätte.

Was das Streichquartett von O. Bach betrifft, welches uns nur im Clavierauszug vorliegt und deshalb ein ganz vollständiges Bild in uns nicht erwecken konnte, so hat der Componist hier abermals den Beweis geliefert, dass er leider aus dem auffallenden Nachahmen anderer Componisten gar nicht herauskommen kann. Es sind noch kaum 6 Jahr her, dass Herr Bach seinem Studium der Haydn'schen Werke öffentlichen Ausdruck gab und man ihn deshalb in Wien damals unter die grossen »Zöpfe« rechnete. Das vorliegende Quartett mag einige Jahre später geschrieben sein, und zeigt uns den Componisten, wie er Beethoven ähnlich zu werden sucht, indem er — dessen äussere Art und Weise copirt, lange spannende Einleitungen und Uebergänge bildet, vom *forte* häufig zum *pianissimo* springt, die ganze Beethoven'sche Art des Periodenbaues nachahmt und freilich auch nicht selten in des Meisters Themen und Figuren hineingeräth, wie z. B. im Scherzo, wo die Figur ebenso verwendet ist, wie in dem Beethoven'chen Quartett Op. 59 Nr. 2, letzter Satz. In neuester Zeit ist Herr Bach bekanntlich in seinen Copir-Studien noch viel weiter gegangen und schreibt jetzt in »neudeutscher« Richtung.*) Aufrichtig gesprochen wäre es uns lieber und Herrn O. Bach vielleicht nützlicher gewesen, wenn er sich in der Beethoven-Region etwas länger aufgehalten hätte. Vielleicht wäre ihm der eigentliche Sinn und das Wesen der Beethoven'schen Musik tiefer aufgegangen, und er hätte sich von den Formen frei gemacht. Aber diese Versuche, Alles zu copiren, die äussersten Extreme der Einfachheit und ungeordneten Wesens durchzumachen und in sich zu vereinigen, das dürfte Hrn. Bach schwerlich fördern. — Können wir nun dem vorliegenden Quartett weiter nichts zusprechen, als dass es eine offenbare Nachahmung, so wollen wir doch weder leugnen, dass es als solche recht geschickt gemacht ist, noch dass es manches recht Interessante enthält und von den Musikern gerne ein paar Mal gespielt werden wird. Ja, wer das Vorbild nicht kännte, würde vielleicht geneigt sein, ein grosses, tiefes und ernstes Genie in dem Componisten zu finden, eine Täuschung, der man namentlich noch durch die Fertigkeit des Componisten in thematischer Arbeit und Entwicklung ausgesetzt wäre. Wir empfehlen daher das Quartett der Aufmerksamkeit der Musikfreunde, müssen aber bitten, die Federn, mit denen es sich schmückt, als von Beethoven entlehnte anzusehen.

Ueber E. Fröhlich's Esdur-Trio lässt sich in Kürze nur sagen, dass es von einer paradiesischen Unschuld eingegeben scheint. Der Verfasser zeigt sich von der gesammten neueren Kunst nicht im Entferntesten berührt; sein Trio bewegt sich in der Ausdrucksweise der ersten Periode Beethoven's, theilweise auch Hummel's; seine Themen sind von äusserster kindlicher, aber auch für unsere Tage beinahe unfasslicher Einfalt. Möglich, dass er dafür
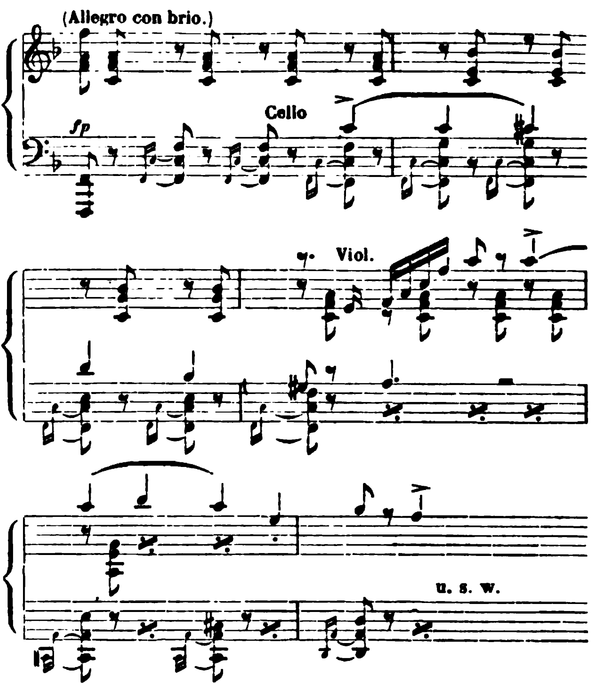
*) Ein im vorigen Winter in Wien gegebenes Concert brachte den kühnen Sprung des Hrn. Bach vollkommen zur Evidenz. Vgl. Seite 82 dieses Jahrgangs.

nichts kann, dass er ferne von Städten lebt, wo ein reiches Musikleben blüht, dass er es nicht weiss, wie die kunstgeschichtliche Bewegung, nicht überall zum Vortheil der Kunst, aber nun einmal factisch, in ganz andere Bahnen eingelenkt hat und es einer sehr bedeutenden Begabung bedarf, um das Naive in der Kunst neuerdings zu cultiviren. Warten wir daher ab, ob weitere Editionen des Verfassers, der übrigens in seiner Arbeit Correctheit des Satzes darlegt, ein Talent erkennen lassen werden, welches wirkungsvollere Früchte verspricht. Dass das vorliegende Trio noch nicht darnach angethan ist, werden die Leser uns zugeben, wenn sie das Thema des Finale gesehen haben, von welchem wir hier den Anfang mittheilen:



Auch das Trio in D-moll von E. Krause ist sichtlich eine Anfängerarbeit. Aber auch hier bemerken wir eine bedenklich einseitige Richtung: Der Verfasser schifft im reinsten Mendelssohn-Fahrwasser. Das Liedmässige herrscht so durchaus vor, und dasjenige, was Mendelssohn glücklicherweise in seiner Kammermusik noch entschieden mit den Meistern des Kammerstyls gemein hat, ist so sehr vernachlässigt, dass fast nichts übrig bleibt als das, was Mendelssohn's schwache Seite in diesem Genre genannt werden muss. Dem Verfasser ist entschieden zu rathen, dass er Bach, Beethoven und Schumann studiere, um aus der einseitigen Richtung herauszukommen, in welcher wir ihn heute noch befangen sehen. An formellem Geschick fehlt es ihm nicht, das zeigt auch das andere kleine Trio in D-dur, welches für instructiven Zweck geschrieben scheint und dafür auch gute Dienste thun mag.

Nun kommen wir zu dem »grossen« aber wahrhaft erheiternden Trio von Kücken. Angesichts dieses Opus wäre man versucht, eine humoristische Abhandlung über »Capellmeistermusik« zu schreiben, wäre dieses Thema nicht schon zu abgenutzt und überdies durch ungerechte Anwendung längst anrüchig. Aber wenn je das vorhin ausgesprochene Wort Berechtigung hatte, und zwar in seiner thatsächlich üblen Bedeutung, so war es bei Hrn. Kücken der Fall, und das vorliegende Trio legt diese Richtung in beinahe erschreckender Weise bloss. Man sieht aus demselben, dass Herrn Kücken das Urtheil guter und gebildeter Musiker vollkommen gleichgültig sein muss, dass es ihm blos darum zu thun, in solchen Salons als Componist zu glänzen, wo die Anwesenden keine Spur von Musik verstehen. Nicht als ob in dem famosen Opus etwas falsch oder technisch unfertig wäre; nein, Routine des Satzes und Kenntniss des »Effects« wird ihm Jeder gerne zugestehen; aber der Geschmack in der Erfindung ist dermaassen schlecht, wie ein früherer Hofcapellmeister, und wäre es auch nur ein Theatercapellmeister, ihn denn doch nie schon aus Gründen des Anstandes sich sollte zu Schulden kommen lassen. Oder meint Herr Kücken, eine Gesellschaft von Musikern, die Mozart, Beethoven, Mendelssohn, Schumann zu spielen pflegen, würde nicht schon beim 7. und 8. Takt seines Trios in »allgemeine Heiterkeit« verfallen? Wir können nicht umhin, dieses »Thema«, welches nach einigen einleitenden Accordpassagen auftritt, hier anzuführen:



Das Trio ist (seltsame Ironie des Schicksals!) dem Grossherzog von Baden gewidmet.

Welch' erquickende frische Luft weht uns an, wenn wir gleich darauf das Siboni'sche Quartett aufschlagen! Da findet sich gleich rhythmisch-pulsirendes Leben, reiche Harmonik, edle und einfache Melodik, Freudigkeit und Gedrängtheit der Gedanken. Zwar ist der Anfänger auch hier nicht zu verkennen. Der Componist kann nicht fertig werden, sein Stoff ist aber nicht ergiebig genug, um die grossen Längen immer interessant zu halten. Die Modulationen überstürzen sich nicht selten und laufen auf allzu oft benutzte Quartsext-Eintritte hinaus. Aber wir hoffen, dass der Componist diese Schlacken noch auswirft. Dafür bürgt uns die gute thematische Erfindung und Durchführung. Doch wie gesagt, wir müssen dies Alles in einer förmlichen und eingehenden Recension darlegen.

Berichte.

Stettin. # Wenngleich die Jahreszeit schon so weit vorgeschritten, dass eine neue musikalische Wintersaison von dem nächsten Monate an datirt werden kann, so möchten wir unseren Musikbericht über Stettin in Nr. 11 Ihres geschätzten Blattes doch gerne noch durch einige Mittheilungen ergänzen, die in musikalischer Beziehung, wie in den Personen Neues enthalten, und die wir einzusenden leider durch anderweite dringliche Geschäfte seither verhindert waren.

Am 23. Februar hatten wir zum ersten Male Gelegenheit, in dem Hrn. Ernst Flügel, dem Sohne des hiesigen Organisten der Schlosskirche, Musikdirectors Flügel, einen hoffnungsvollen Pianisten kennen zu lernen. Das Concertprogramm, bestehend aus der chromatischen Phantasie und Fuge von Bach, der Phantasie zu 4 Händen Op. 103 von Schubert, der *Sonata appassionata* Op. 57 von Beethoven, kleineren Piècen von dem Vater, Schumann, Liszt und Raff — wurde erweitert durch Vortrag der Beethoven'schen »Adelaide« und des »Erlkönig« von

Schubert Seitens des Sängers Hrn. Schleich. Sämmtliche Clavier-Pièçen wurden sauber und correct vorgetragen; insbesondere ist das überall lichthell auftretende Thema der Fuge von Bach, wie der mit technischer Meisterschaft und inniger Vertiefung verbundene Vortrag der *Sonata appassionata* von Beethoven als ausserordentlich lobenswerth hervorzuheben. — Wir sagen dem jungen Künstler, der, wie uns mitgetheilt, die erste Ausbildung bei dem Vater, weitere sodann in Berlin erhielt, bei fortgesetztem, fleissigem Studium eine bedeutende Zukunft voraus. In dem Vortrage der »Adelaide« vermissten wir diejenige Wärme und Auffassung, ohne welche diese Composition nicht gesungen werden sollte, während der »Erlkönig« den ungetheilten Beifall der Zuhörer erhielt. Herr Schleich ist für die bevorstehende Saison am Hamburger Stadttheater als Tenorsänger engagirt.

Von den späteren Concerten heben wir hervor das des Pianisten Hrn. Dr. Krause und das des Hrn. R. Nathusius, resp. am 14. März und 18. April; ersterer mit Unterstützung des Herrn Schleich, letzterer unter Mitwirkung der Herren Ruel, Bauser und eines Quartetts der Stettiner Liedertafel. In dem Programm figurirten bei Herrn Dr. Krause an Clavier-Pièçen: Sonate C-dur Op. 53 von Beethoven und 17 *Variations serieuses* von Mendelssohn, ausserdem der Clavierantheil an dem Trio (H-moll) von C. Eckert und Forellen-Quintett A-dur Op. 114 von F. Schubert; bei Hrn. Nathusius: die zuerst erwähnte Cdur-Sonate von Beethoven, die Norma-Phantasie von Liszt, Clavierantheil an dem Trio D-moll von Mendelssohn. Würden wir entscheiden müssen, wem von Beiden der Vorrang gebühre, so müssen wir Herrn Nathusius obenan stellen. Wir schätzen an Herrn Dr. Krause technische Gewandheit, elegantes Spiel und auch eine recht gute Auffassung, aber neben diesen Eigenschaften besitzt Herr Nathusius Etwas, das nur die vollendete Meisterschaft in sich birgt, die Wiedergabe der Intentionen des Meisters bis in ihre feinsten Consequenzen, durch welche die Zuhörer bis zur höchsten Begeisterung getragen werden. Wenn wir sagen, die Cdur-Sonate unseres grössten Meisters Beethoven kann nicht besser vorgetragen werden, so wiederholen wir nur das Lob, das Herrn Nathusius in allen musikalischen Kreisen Stettins gespendet wird. Ein gleiches Talent documentirte derselbe in dem Dmoll-Trio von Mendelssohn durch geschickte Handhabung des Clavierparts, was wir bei Herrn Dr. Krause nicht sagen können, der in dem Vortrage des Hmoll-Trios von Eckert zu sehr den Virtuosen durchblicken liess. Wir freuen uns im Voraus auf den Genuss, den Herr Nathusius uns in zwei bereits angekündigten Concerten unter Mitwirkung des talentvollen Violinisten Lauterbach und mehrerer königl. sächsischer Kammersängerinnen bereiten will, ihm freundlichst dankend für die anerkennenswerthen Bemühungen, unser in musikalischen Dingen laues Publicum für die edle Tonkunst empfänglicher zu machen.

Ausser diesen Concerten sind noch zu nennen: zwei durch den schwedischen Kammermusiker Herrn Lund veranstaltete, in welchen derselbe seinem Instrumente, der Oboe, mehr entsprechende Compositionen, gegen frühere Vorträge, mit grosser Gewandheit und geistiger Auffassung zu Gehör brachte; ein Concert des Frl. Emilie Meyer, in welchem eine grössere, mit vielem Fleiss von derselben componirte Symphonie zum Vortrage kam. Wenngleich ohne hervorragende Gedanken, verdient die Arbeit dennoch Anerkennung.

Aus den Capellmeister Kossmaly'schen Concerten heben wir zwei hervor, unter Mitwirkung der Sängerinnen Frl. Otto und Zschiesche, in welchen zur Aufführung kamen: die siebente Symphonie in A von Beethoven, Symphonie in Es von Mozart, Ouvertüren: zur Namensfeier von Beethoven, Iphigenie in Aulis von Gluck, Genoveva von R. Schumann; Recitativ und Cavatine (Tancred) von Rossini, Adagio aus der *Sonate pathétique* von Beethoven für Orchester übertragen von Schindelmeisser, Recitativ und Arie aus »Figaro« von Mozart, Adagio H-moll von Mozart für Orchester übertragen von C. Kossmaly.

An aufgeführten Opern sind noch zu nennen: »Die Stumme von Portici« und »Das Glöcklein des Eremiten« von Aimé Maillart.

Auch eine neue Capelle ist hier aufgetaucht, dirigirt durch Herrn Ad. Moses, der unseres Erachtens sich zunächst dem fleissigen Studium der Musik widmen sollte, bevor er sich erkühnt, die Hand zur Führung des grosse — ihm aber mangelnde — musikalische Befähigung und Umsicht erfordernden Dirigentenstabes auszustrecken. Nur der Concertmeister desselben, Herr Nast, verdient rühmlichste Erwähnung durch ausgezeichnete Technik, Bogenstrich und Vortrag.

In Greifswald, der Universitätsstadt Pommern, hat sich eine junge Violinspielerin, Frl. Marie Menzel, Tochter des verstorbenen Professors Menzel, ausgebildet in dem Conservatorium zu Brüssel, durch Vortrag der Rêverie von Vieuxtemps, Sonate Op. 30 von Beethoven, des siebenten Concerts von de Beriot und *Scene de Ballet* von demselben mit vielem Erfolg hören lassen. Es wird ein vollendeter Vortrag, wie ebenso gediegene als richtige Auffassung hervorgehoben.

Leipzig, 14. Octbr. *S. B.* Das gestern stattgehabte zweite Abonnement-Concert brachte als Hauptnummer, welche den zweiten Theil bildete, Schumann's Bdur-Symphonie. Dieses Werk erinnert uns wiederholt daran, dass eine gründliche, ebensowohl der Kunstwahrheit, wie dem persönlichen Verdienst gerecht werdende Analyse der Schumann'schen Symphonien überhaupt noch nicht geschrieben ist, aber bald geschrieben werden muss, namentlich zum Heile aller jüngeren Componisten, die in Gefahr sind, das Wesen der Symphonie über dem persönlichen Styl neuerer Meister zu verkennen und den rechten Weg zu verlieren. — Das andere Orchesterstück des Abends, mit dem das Concert eröffnet wurde, war Mendelssohn's geistreiche, farbenprächtige, reizend instrumentirte Hebriden-Ouvertüre. — Als Gäste hörten wir diesmal Fräulein Melitta Alvsleben, königlich sächsische Hofopernsängerin aus Dresden, und zum ersten Mal Herrn David Popper, Violoncell-Virtuosen und fürstl. Hohenzollern-Hechingen'schen Kammermusiker. Dass Frl. Alvsleben eine tüchtige, sehr verwendbare Opern-Sängerin ist, legte sie in einer Weise dar, welche auch vom Publicum lebhafter Anerkennung sich erfreute. Eine bis ins dreigestrichene *d* und *es* mit verhältnissmässig leichtem Ansatz sich erstreckende, dabei angenehm klingende Stimme (nur einige Töne erschienen uns etwas scharf), gute Coloratur und reine Intonation, sind Eigenschaften, die der Künstlerin unbedenklich zugesprochen werden müssen. Für das Concert wäre andererseits noch etwas zu wünschen, was freilich auch in den beiden gewählten Arien selbst sich nur in bescheidenem Maasse vorfindet: Wärme. Wir geben zu, dass die Wahl der Arien bei einer Coloratursängerin eine noch weit üblere sein konnte als sie war; allein die Bdur-Arie der Constanze aus der »Entführung« und die aus dem »Unterbrochenen Opferfest«: »Süss sind der Rache Freuden« sind doch zu sehr bestimmten Sängerinnen zu Gefallen geschrieben und entbehren zu sehr der wirklichen musikalischen Charakteristik, als dass sie heutzutage mit wirklicher Wärme gesungen und auch vom Zuhörer ebenso aufgenommen werden könnten (was die Mozart'sche Arie betrifft, vergl. bei Jahn III, S. 106). Fräul. Alvsleben bewältigte die hier aufgehäuften Schwierigkeiten mit Leichtigkeit und Sicherheit, aber wir wünschten sie ein anderes Mal in Arien zu hören, wo die Coloratur mehr der Charakteristik dient, und an solchen fehlt es ja nicht; wir wollen nur den Namen Händel aussprechen. — Spiel und Vortragsweise des Herrn Popper fanden sehr viel Beifall, namentlich in zwei kleinen Transscriptionen, einer »*Air*« von Pergolese und einem »*Larghetto*«

von Mozart. Dagegen vermochte das Concert von **Rob. Volkmann** (Op. 33 Pesth, Heckenast), so interessante Partien es auch enthält, sich nicht die Sympathien der Leipziger musikalischen Gesellschaft zu erobern. Ja wir hätten im Interesse Volkmann's gewünscht, dass dieses Concert lieber nicht gespielt worden wäre. Es ist im Ganzen ziemlich formlos oder doch undurchsichtig gebaut, inhaltlich zum Theil durch falsches Pathos geschwellt, und kann als Ganzes auf das Prädicat »schön« schwerlich Anspruch erheben. Herr Popper bemühte sich umsonst, eine andere Ueberzeugung hierüber hervorzurufen. Die Begleitung liess bei diesem Stücke übrigens an genauem Anschliessen an den freilich sehr frei spielenden Solisten zu wünschen übrig.

Nachrichten.

Im ersten diesjährigen Abonnement-Concert in **Braunschweig** am 27. September wurde eine Symphonie von dem Wiener Hofcapellmeister Herrn **Johann Herbeck** unter der Direction des Componisten aufgeführt und vom Publicum freundlich aufgenommen. (Es ist dies dieselbe Symphonie, welche am 26. Dec. 1861 in einem philharmonischen Concert in Wien zum ersten Mal aufgeführt wurde und in Nr. 1 der Deutschen M.-Ztg. 1862 besprochen ist.)

Bei dem am 4. September in **Aachen** abgehaltenen zweiten »Fest des rheinischen Sängerbundes« kamen u. A. auch die beiden preisgekrönten Cantaten von **Brambach** und **Wüllner** zur Aufführung: »Velleda«, Gedicht von G. Pfarrius, componirt für Sopran-, Tenor- und Bariton-Solo, Männerchor und Orchester; dann »Heinrich der Finkler«, Gedicht von K. Lemcke, für Bariton- und Bass-Solo, Männerchor und Orchester. Beide Werke, trefflich ausgeführt, fanden reichlichen Beifall.

Der herzoglich altenburgische Kammermusikus C. G. **Belcke** in Lucka, welcher kürzlich sein 50jähriges Künstlerjubiläum feierte, ist vom Herzog von Altenburg zum Concertmeister ernannt worden.

Der kgl. Musikdirector und tüchtige Organist Herr Prof. **Bach** in Berlin feierte am 1. October sein 50jähriges Jubiläum in letzterer Eigenschaft, und erfuhr bei dieser Gelegenheit vielfache Ehren und Danksagungen.

Auch die Direction der **Wiener** »Gesellschaft der Musikfreunde« hat beschlossen, den Componisten für neue, von ihr zum ersten Mal aufgeführte Werke einen Ehrensold zu bezahlen. — Der Bau des neuen Hauses dieser Gesellschaft soll noch im Herbste nach einem Plan des Architecten Hansen begonnen werden.

Die Elberfelder Zeitung berichtete kürzlich aus **Aachen**: »Die Stelle eines Hofcapellmeisters in München ist unserem kgl. Musikdirector Herrn Wüllner angeboten worden; allem Anschein nach wird der geschätzte und erfahrene Dirigent unserer städtischen Musik diesem ehrenvollen Rufe entsprechen. (Wird soeben aus München bestätigt. D. Red.)

Am 6. October wurde in **Braunschweig** der 80. Geburtstag **Methfessel's**, des Altmeisters des deutschen Männergesangs, festlich begangen.

Herr **Hallé** spielte am letzten Freitag in **Frankfurt a. M.** im ersten diesjährigen Museumsconcert. Unter den Musikstücken, die er gewählt hatte, befand sich Beethoven's G dur-Concert.

Unter der Presse befinden sich zwei interessante Werke, beide Beethoven betreffend. Das eine ist eine auf neue sorgsame Forschungen begründete **Chronologie der Werke Beethoven's**, und der Verfasser ist A. W. **Thayer**; das andere giebt die Beschreibung eines Beethoven'schen Skizzenbuches und hat G. **Nottebohm** zum Verfasser.

Der Carlberg'sche Orchesterverein in **Berlin** wird vom 1. October an wöchentlich fünf Symphonie-Concerte geben und zwar in verschiedenen Localitäten, um jedem Theil der grossen Stadt die Concerte leichter zugänglich zu machen. Später werden sich diesen Concerten auch Soiréen für Kammermusik anschliessen.

Schumann's Requiem betreffend.

Da am Schlusse der Recension des **Requiems** von R. **Schumann** in Nr. 39 d. Bl. eine Stelle als wahrscheinlicher Druckfehler bezeichnet wurde, so wird es nicht unpassend sein, hier noch auf eine zweite hinzuweisen, die anzuführen damals übersehen wurde. Es ist der zweite Takt des Alt im *Benedictus*, wo doch wohl, ungeachtet der Uebereinstimmung von Partitur, Clavierauszug und Stimmen, *c* statt *es* stehen muss. — Das Requiem ist übrigens hier in Leipzig in einem Privatkreise von einem kleinen Chor mit Clavierbegleitung mehrmals gesungen worden, und die Mehrzahl seiner Nummern hat eine tiefe Wirkung auf die Ausführenden hervorzubringen nicht verfehlt. *S. B.*

Briefkasten der Redaction.

X. in X. Der Aufsatz über D. von Ch. kommt selbstverständlich demnächst zum Abdruck.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Selmar Bagge.

Leipzig, 26. October 1864. **Nr. 43.** Neue Folge. II. Jahrgang.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.
Preis: Jährlich 5 Thlr. 10 Ngr. Vierteljährliche Pränumeration 1 Thlr. 10 Ngr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr.
Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Aeltere Tonwerke
in ersten oder doch neuen Ausgaben.

ꝗ Es ist nicht das geringste Verdienst unserer Zeit, dass sie mit so grosser Vorliebe kunsthistorische Forschungen pflegt, fördert und unterstützt. Wir wollen hier nicht weiter darauf eingehen, ob wir zu diesem Zurückgehen in vergangene Tage durch eine auffallende qualitative Abnahme der Schöpfungen der neueren Kunstepoche bewogen werden oder ob eine gewisse Unerquicklichkeit und Hoffnungslosigkeit unserer modernen Musikzustände die Veranlassung dazu giebt, genug, wir begrüssen mit Freuden die zahlreichen Bestrebungen so mancher eifriger Forscher, die uns so viele herrliche, ohne sie vielleicht verloren gehende oder gänzlich unbekannt bleibende Werke neu aufleben lassen.

Seit einigen Jahrzehnten schon sind uns auf dem Gebiete kirchlicher Tonkunst die unschätzbarsten Gaben geworden. Wir brauchen nur die Namen Proske, Commer, Dehn, Braune, de Witt, Becker, Winterfeld, Tucher, Teschner, Hommel, Riegel zu nennen, um einen kurzen Ueberblick der Masse des Neu- und Wiedergewonnenen zu geben. Aber ebenso wie hier beginnen sich allmälig nun auch andere Schachte zu öffnen. Wie auf kirchlichem Gebiete, so bleibt auch auf dem der Oper und — wenn sie auch verhältnissmässig erst eine Errungenschaft der neueren Zeit ist — auch auf dem der Instrumentalmusik unendlich viel zu Tage zu fördern, zu retten und zu erhalten. In der That brauchen wir uns nicht erst in ferne Jahrhunderte zurückzuwenden, zu den alten Niederländern und Italienern, oder in die Zeiten der Reformation zu Tonsetzern, die uns bis jetzt sogar dem Namen nach völlig unbekannt waren, da sehr viele der trefflichen Werke von Meistern, deren übrige Leistungen uns in frischestem Glanze noch täglich entgegentreten, die sozusagen der neuen Zeit noch angehören, uns theilweise ganz fremd und kaum dem Titel nach bekannt sind. Es vergeht selten ein Jahr, in dem wir nicht staunend vor neuen Werken eines Fr. Schubert, Cherubini, Mozart, Haydn u. s. w. stehen, von deren Existenz wir bis dahin keine Ahnung hatten. Mag man immerhin sagen, dass uns die bedeutendsten Schöpfungen aller Meister der neuen Zeit zugänglich sind, doch ist dagegen einzuwenden, dass eine Fülle von Compositionen uns stets noch entzogen bleibt, die schon um der Meister willen, deren schöpferischer Thätigkeit sie ihre Entstehung verdanken, uns nicht vorenthalten sein sollten. Wenn man bedenkt, mit welch ängstlicher, ja rührender Sorgfalt jedes Blättchen, jeder Vers, jedes Fragment unserer grossen Dichter gesammelt und zur allgemeinen Kenntniss gebracht wird, so muss man unsere grossen Tonsetzer beklagen, denn sie müssen, was die Bekanntmachung ihrer Werke anbetrifft, weit hinter ihren Collegen, den Schriftstellern, zurückstehen. Mit Wehmuth erfüllt uns — um nur Eines anzuführen — die Durchsicht des Köchel'schen Verzeichnisses Mozart'scher Werke. Auf wie Vieles müssen wir hier noch verzichten. Gehört dasjenige, was uns vorenthalten ist, auch nicht zu Mozart's Hauptwerken, doch trägt Alles, was er schrieb, die Spuren seines Geistes, und wie Bedeutendes uns erst in neuester Zeit bekannt wurde, dafür zeugt z. B. die grosse 13stimmige Serenade aus B-dur für Blasinstrumente, und manches Andere. Und abgesehen davon hat Mozart weniger Anrechte auf eine complete Ausgabe seiner Schöpfungen als Goethe oder Schiller? Schon war es nöthig, obiger Schrift ein Verzeichniss verloren gegangener Werke beizufügen, unter denen sich einzelne höchst bedeutende befinden. Aehnlich wie hier haben wir aber auch grosse Verluste bei Weber, Haydn und vielen andern Meistern zu bedauern.

Allerdings wäre hier einzuwenden, dass ein Schauspiel leichter als eine Opernpartitur, einige Gedichte weniger kostspielig als ein Sonatenheft veröffentlicht werden können; dass die Theilnahme für literarische Erzeugnisse eine weitaus grössere, als die für musikalische ist. Aber für unser Zeitalter der Erfindungen dürfte ferner die Lösung des Problems, wie man Notendruck zu denselben Bedingungen wie Buchdruck liefern kann, keine Unmöglichkeit mehr sein. Denn die Erwerbungen aus vergangenen Jahrhunderten müssen, wenn sie allgemeine Verbreitung finden und in die Hände derer kommen sollen, für die sie in Wirklichkeit bestimmt sind und zunächst Interesse haben, zu solchen Preisen ausgeboten werden, dass sie, wie die Classikerausgaben unserer Schriftsteller, von Jedermann ohne allzugrosse Opfer erworben werden können.

So zahlreiche Unternehmungen hinsichtlich der Herausgabe älterer Compositionen wir auch aufzuzählen vermögen, so dürfte doch anzunehmen sein, dass viele derselben den Verlegern nicht von Vortheil wurden und werden, eben weil sie zu kostspielig sind. Mit ernsteren Musikstu-

dien befassen sich eigentlich doch nur die wirklichen Musikfreunde und diese sind nicht immer die mit Glücksgütern besonders gesegneten Käufer, ja sie bringen selbst, indem sie eine billige Ausgabe sich zu verschaffen suchen, nicht selten Opfer. So lange man also nur kostbare und theure Ausgaben älterer Tonwerke veranstaltet, kann ein allgemeineres Interesse dafür nicht geweckt werden, und erst seitdem man auch von unsern musikalischen Classikern billige und doch zugleich schöne Ausgaben dem Publicum bietet, ist ein Umschwung in der Geschmacksrichtung desselben eingetreten, dessen Tragweite wir nicht unterschätzen dürfen, und nur indem man fortfahren wird, das Schönste und Beste zu einem verhältnissmässigen wohlfeilen Preis zu liefern, wird einerseits ein Vortheil für den Verleger und andererseits eine möglichst allgemeine Theilnahme für das Verlegte zu erzielen sein. Den Musikfreunden aber wird dadurch die Aussicht eröffnet, dass sie allmälig auch in den Besitz solcher Werke ihrer Lieblingscomponisten gelangen, die ihnen bisher unzugänglich, von ihnen jedoch längst ersehnt waren.

Der Zweck dieses Aufsatzes soll nun zunächst der sein, auf bedeutende Werke älterer Tonsetzer, welche uns entweder ganz neu geboten werden oder in neuen Auflagen erscheinen, hinzuweisen und womöglich ein Interesse für sie im grösseren Publicum zu erwecken. Zugleich wäre zu wünschen, dass dadurch den Kunsthistorikern sowohl, als auch den Verlegern neue Anregung geboten würde, auf dem einmal betretenen Wege unbeirrt und mit Ausdauer, die sich gewiss schliesslich lohnen wird, fortzufahren.

Wir wählen für unsere erste Besprechung die Oper:

Demophon von Cherubini.

(Clavierauszug von H. Ulrich. Leipzig, C. F. Peters. 1 Thlr.)

Erst 22 Jahre sind verflossen, seit der grosse Meister, von dem eine herrliche Schöpfung uns hier zum Erstenmale entgegentritt, heimgegangen ist.*) Es ist unnöthig hier zu seinem Ruhme viele Worte zu verlieren. Sein Name reiht sich den besten seiner Zeit an. Es giebt unter allen unsern Componisten wenige, die den Eindruck solcher Solidität wie Cherubini machen. Es ist etwas bürgerlich Tüchtiges in diesem Manne, das sofort unsere Achtung und Zuneigung gewinnt. Wir vertrauen uns ihm an ohne viel zu fragen, wohin er uns bringen wird. Aber dies einfache solide Wesen ist bei ihm mit so viel Anmuth, Würde und Hoheit, mit so viel gewinnender Grazie und Kraft gepaart, dass wir nicht nur zum Vertrauen und zur Liebe, sondern auch zur Verehrung und Bewunderung durch ihn hingerissen werden. Ein durch und durch edler Geist und Charakter tritt uns in seinen Werken entgegen. Was er uns gegeben, zeugt von den gründlichsten Studien, von dem glücklichsten Talente und von einer Welt- und Herzenskenntniss, wie sie nur wenige Sterbliche besitzen. Seine Gedanken sind so einfach, so ungesucht und doch so treffend, seine Melodien so edel und sangbar, und besonders die Motive, die er wählt, um letztere in instrumentaler Richtung auszuschmücken, so glücklich erfunden und mit solch seltener Prägnanz der Stimmung und Situation angepasst, dass nach allen Seiten hin seine Werke ebenso eine Fundgrube für das Studium, wie ein Gegenstand des Entzückens für den Kenner bleiben werden. Wie beklagenswerth also müssen wir es nennen, dass von den zahlreichen Werken Cherubini's, die fast die Opuszahl 300 erreichen, verhältnissmässig nur so wenig erschienen ist, vielleicht kaum der vierte oder fünfte Theil.

*) Maria Luigi Carlo Zenobio Salvatore Cherubini wurde den 8. Sept. 1760 in Florenz geboren und starb am 15. März 1842 zu Paris.

Cherubini gehört zu den Componisten, welche mit eisernem Fleisse alle Stufen einer gründlichen Schulbildung absolvirt haben. In Florenz schon waren die bedeutendsten Musiker seine Lehrer; als er von ihnen entlassen war, ging er nach Bologna, um noch vier Jahre hindurch den Unterricht des berühmten Sarti zu geniessen. Was Italien einem strebsamen jungen Manne bieten konnte, hatte er gelernt und sich angeeignet und so allmälig jene tiefen Kenntnisse in der Harmonie und im Contrapunkt erlangt, in Folge deren es ihm möglich wurde, allen seinen Werken den Stempel seltener Gediegenheit aufzudrücken. Im Jahre 1780 begann er zu Alessandria della paglia mit der dreiactigen Oper: »*Il Quinto Fabio*« seine glorreiche Laufbahn als Operncomponist. Von dieser Zeit an folgte rasch eine Operncomposition der andern, und als der junge Maestro 1784 nach London ging, um seinem Namen auch im Auslande Geltung zu verschaffen, waren auf verschiedenen Theatern Italiens ausser der genannten, deren Libretto er zweimal componirte (1783 nochmals für Rom) bereits sechs grosse Opern von ihm zur Aufführung gekommen.*) In London schrieb er eine komische (»*Il finta principessa*« 1785) und eine ernste Oper (»*Il Giulio Sabino*« 1786) und dann nach seiner Rückkehr auf das Festland für Turin die mit ungemeinem Beifalle aufgenommene: »*Ifigenia in Aulide*« 1788. Schon früher hatte er den Entschluss gefasst, sich in Paris, wo zu jener Zeit das grossartigste Musiktreiben herrschte, zu fixiren. Kaum war ein Jahrzehnt verflossen, seit Gluck dort die Reformation der Oper begonnen und mit glücklichem Erfolge durchgeführt hatte (»*Iphigenie en Aulide*« 1774). Wie musste auf den ernsten, mit glühendem Eifer nach Vollendung ringenden jungen Cherubini die Musik Gluck's wirken! Bisher war er im Grunde doch nur den breitgetretenen Pfad der herkömmlichen Operncomposition gewandelt, wenn auch vorauszusetzen ist, dass in der Feuerseele des Jünglings eine Flamme der Begeisterung loderte, die ihn weit über das Gewöhnliche hinausgetragen hat. Jetzt stand er plötzlich vor Werken, die ihm das Geahnte erschlossen, die dem Strebenden ein würdiges Vorbild boten. Und dann, wie wurden Gluck's Opern zu jener Zeit noch in Paris gegeben! Alle Grossheit des Ausdrucks, aller Glanz der äusseren Erscheinung, ein wunderbar abgerundetes Zusammenwirken aller Kräfte, Eigenschaften, wodurch alle Aufführungen sich auszeichneten, die unter des Meisters eigener Leitung zu Stande kamen, waren in unantastbaren Traditionen festgehalten worden. Wir dürfen annehmen, dass zu Cherubini's Entschluss, in Paris sich zu fixiren, wesentlich die durch Gluck dort hervorgerufene Musikrichtung beigetragen hat. Gluck hat auf manchen Componisten seiner Zeit grossen Einfluss gehabt, so selbständig aber und mit gleichem Erfolg hat kein Anderer des grossen deutschen Meisters Lehre von dem musikalischen Drama in sich aufgenommen und reproducirt als Cherubini. Er ist gross, einfach, streng gegen sich selbst und genial im dramatischen Ausdruck wie sein Vorgänger, aber er, der Italiener, überragt ihn in feuriger Begeisterung, durch eine gewisse Gluth der Empfindung und mehr noch durch seine Beherrschung aller Kunstmittel, die alle seine Werke gleichzeitig zu contrapunktischen Musterstücken erhebt.

*) 1782 »*Armida*« und »*Il Messenzio*« in Florenz. »*Adriano in Siria*« in Livorno. 1783 »*Lo sposo di tre*« in Venedig. 1784 »*L'Idalide*« in Florenz. »*L'Alessandro nell' Indie*« in Mantua.

Wir vermögen nicht anzugeben, ob auch und wie weit Gluck'sche Einflüsse in der »Iphigenia« sich kundgeben, da diese Oper nie im Druck erschienen und völlig unbekannt geblieben ist. Aber nachdem Cherubini in London seinen »*Giulio Sabino*« zur Aufführung gebracht hatte und nun im Juli 1786 nach Paris übersiedelte, findet sich bis zum Winter 1788 im Verzeichniss seiner Compositionen nur ein Werk, — eine nie zur Aufführung gekommene Cantate *(Amphion)* — aufgeführt und vorher und nachher offenbart der Meister doch eine so ungewöhnliche Productivität. Es scheint also, dass ihn die Eindrücke, welche er in Paris empfing, ganz überwältigt hatten und dass er sich nur langsam aus der Betäubung, in die er Anfangs sich versetzt sah, erheben konnte, dass er aber auch das Empfangene vollständig in sich vergähren liess und erst dann wieder zu eigenen Schöpfungen schritt, nachdem er über die Ziele seiner künftigen Bestrebungen sich völlig klar geworden war.

Soweit nun aber gekommen, musste es ihn auch zu Thaten drängen. Er gerieth zunächst an den zwar berühmten, aber doch als Operndichter sehr unglücklichen und trockenen J. Fr. Marmontel. Glücklicher Weise handelte es sich für diesmal nicht um eine neue Operndichtung, sondern mehr nur um die Umarbeitung eines bereits vorhandenen Librettos. Cherubini wählte den 1733 von Metastasio für Caldara gedichteten »*Demofoonte*«, einen der Lieblingstexte aller Componisten jener Zeit, der unzählige Male (1742 auch von Gluck) in Musik gesetzt worden war. Marmontel vertauschte zunächst die italienischen Personennamen, die er im Originale vorfand, mit beliebten französischen Theaternamen; dann änderte er den Schluss der Oper, indem er weniger den Forderungen eines unerbittlichen Schicksals, als denen menschlicher Empfindung gerecht zu werden suchte. Der Inhalt der Oper »*Demophon*« nach Metastasio ist kurz folgender: »Demophon, Beherrscher der Thracischen Halbinsel, befrägt das Orakel des Apoll, wann denn endlich das grausame Gesetz, das ihm befiehlt alljährlich eine durch das Loos zu bestimmende edle Jungfrau dem Gott zum Opfer zu bringen, zurückgenommen würde. Die räthselhafte Antwort: dass der Zorn des Himmels besänftigt wäre, wenn ein unschuldiger Usurpator des Reichs sich selbst kund geben würde, vermag der König nicht zu deuten und so befiehlt er denn einstweilen, bis die Zeit oder ein unverhoffter Vorfall ihm Klarheit verschaffen würden, mit dem Opfer fortzufahren und den Namen der Unglückseligen, die dem Tode verfallen soll, auch jetzt wieder aus der Urne zu ziehen. Astor, ein Grosser des Reichs, begehrt nun vom Könige, dass der Name seines einzigen Kindes, der Dirce, nicht in die Urne käme und beruft sich dabei auf Demophon's Vorgang, der ja auch die eigenen Töchter weggeschickt habe, um sie einer Opferung zu entziehen. Dieser aber, erbittert über solche Verwegenheit, befiehlt nun, ohne das Ergebniss des Zufalls abzuwarten, Dirce sofort zu opfern. Diese ist heimlich mit Osmide, dem ältesten Sohne des Königs, vermählt, dem wiederum vom Vater die phrygische Prinzessin Ircile bestimmt ist. Um sie herbeizuholen, ist ein jüngerer Bruder Osmide's Neade abgesandt worden, der aber während der langen Seereise selbst glühende Neigung zu der dem Bruder zugedachten Braut gefasst hat. Wir sehen also, dass alle handelnden Personen in verzweifelter Lage sind und es der Oper nicht an zahlreichen erschütternden Momenten fehlen kann. Osmide sucht Dirce zu schützen; das verräth dem Vater das Geheimniss seiner Liebe. Nur um so entschiedener besteht dieser nun auf der Opferung. Osmide schwört mit der Geliebten sterben zu wollen. Zuletzt siegt dennoch die väterliche Neigung über den Zorn des Königs. Demophon verzeiht den Liebenden; aber nun stellt sich heraus, dass Dirce die Tochter des Königs ist, und Osmiden überkommt das Entsetzen, in blutschänderischer Verbindung gelebt zu haben. Glücklicherweise klärt sich zuletzt auch seine Herkunft auf; er ist nicht des Demophon, sondern des Astor's Sohn, und so entdeckt sich in ihm der unschuldige Usurpator des Reiches. Neade, dessen Liebe von Ircile längst erwiedert wurde, wird nun zum Nachfolger des Königs erklärt und erhält die Hand der Geliebten, während Osmide gerne auf den Thron verzichtet und glücklich im Besitze der Dirce ist.«

Marmontel's Umdichtung versetzt uns zunächst vor den Tempel des Apoll zu Perinth. Klagende Chöre (ein Chor der Frauen, 2stimmig, ein Chor des Volkes, 4stimmig) flehen zu dem Gotte: »Vater des Orpheus, der du so streng die Schuld der Mütter an den Töchtern gerächt, soll ewig ihr schuldlos Geschlecht deinen Zorn, deine Wuth empfinden?« Der Hintergrund des Porticus öffnet sich, Lygdame, der Oberpriester und sein Gefolge treten hervor, das Orakel verkündend: »Wenn von der Schwäche sich die Kraft lässt überwinden, wenn seine blinde Wuth der stolze Leu bezähmt, wenn zu der Quelle zurück der wilde Bergfluss strömt, Thracier, erst dann sollt ihr der Leiden Ende finden.« Dieser Oberpriester, der in keiner ernsten französischen Oper jener Zeit fehlen durfte, ist eine Zuthat Marmontel's. Auf den dunkeln Ausspruch Lygdame's hin zieht sich das Volk jammernd und bestürzt zurück. Nun kommt zwischen ihm und Astor die Scene, in der dieser begehrt, dass der Name seiner Tochter, die die Hoffnung und der Stolz eines edlen Geschlechtes ist, aus der Urne entfernt bleibe. Vergebens sucht der Oberpriester ihm das Unmögliche seines Wunsches klar zu machen. Man erkennt aus den Worten, die der Dichter hier und an anderen Stellen den handelnden Personen in den Mund legt, dass die Fluth der Zeit mächtig jener ungeheueren Umwälzung zutreibt, die wenige Jahre später die ganze civilisirte Welt in ihrem Strudel zu verschlingen drohte. »Demophon ist Fürst, aber ich bin,« so spricht Astor, »zärtlich liebender Vater. Muss ich voll Angst und Grauen nach der Urne sehen, so mag auch er um der Töchter Schicksal zittern und beben. Selbst nicht die Krone kann da schützen. Gleich schuf uns die Natur, Niemand macht von ihr sich frei, ob man Unterthan nur, ob ein König man sei.«

Scene 4. Dirce allein. Osmide ihr Gatte ist fern, weder ihr noch sein Vater darf das geschlossene Bündniss ahnen; und ach, welches Geschick droht ihr? was soll aus ihr, aus ihrem Sohne werden. Leicht würde sie früher in den Tod gegangen sein, zu starke Bande aber fesseln sie jetzt ans Leben. Der Tod erscheint der Gattin, der Mutter, allzu fürchterlich. Da, in diesem Augenblick höchster Seelenangst, kehrt unverhofft Osmide zurück. Siegreich hat er gegen die Scythen gekämpft, Frieden bringt er dem Vaterlande und neues Gebiet dem stolzen Könige, so hofft er, dass Demophon sich ihm gnädig erweisen und seine Liebe nicht verdammen würde. Schnell legt sich die Angst des liebenden Weibes und frohe, selige Hoffnungen erfüllen die Herzen der Gatten.

In der folgenden Scene sehen wir den Streit zwischen Demophon und Astor entbrennen. Im Trotz scheidet dieser von dem stolzen Herrscher, der nun dem Volke verkündet, dass er nach eigenem Ermessen in Zukunft allein das Opfer wählen würde. Ein dreifacher Chor (junge Mädchen Sopran und Alt, junge Männer und Frauen zweiter Sopran, Alt und Tenor, und Greise zweite Bässe) begrüsst jubelnd diesen Ausspruch.

Nach demselben kündet der König dem Osmide seine Vermählung mit der Prinzessin von Phrygien an. Vergebens erhebt der Sohn Einsprache dagegen; der strenge Vater giebt ihm kein Gehör. Während eines feierlichen Marsches landet das Schiff auf dem Ircile und Neade ankommen. Feierliche Chöre und Tänze begrüssen die Nahenden.

Die Scene des zweiten Actes stellt den Hafen von Perinth vor. Ircile fühlt, dass ihr Empfang nicht so war, wie er hätte sein sollen. Aengstliches Schweigen hat sie begrüsst, der König schien düster und tief bewegt, Osmide bestürzt. »Diese Seufzer, des Grams stumme Zeugen, welch ein traurig Geschick kündet mir dieser Tag? Bereut man den Vertrag? Alles setzt mich in Angst und in Sorgen.« Auch Neade erscheint verwirrt und unruhvoll; sie dringt in ihn sich ihr zu offenbaren, worauf er in glühenden Worten ihr seine Liebe gesteht; umsonst sucht sie ihr Herz dagegen zu verschliessen und nur zu bald verfällt sie dem Zauber, der schon längst mit süssen Banden unmerklich sie zu umschlingen suchte. Osmide stürzt herein, er gesteht der ihm bestimmten Braut seine frühere Verbindung, er fleht um ihre Hülfe, ihren Beistand. Gerne will er dem Throne entsagen, wenn er nur die Geliebte retten kann. Ircile und Neade, die nun beide selbst die Hoffnung künftigen Liebesglückes hegen dürfen, versprechen dem Geängstigten jede Unterstützung.

Scene 3. Astor will mit Dirce entfliehen, die Gatten hoffen sich in fernen Landen wieder zu finden, schon harret das Schiff, nach Lemnos hin den Kiel gerichtet, da erscheint Adraste, der Anführer der königlichen Wachen, und führt Dirce gefangen hinweg, den Vater und den Gatten in Verzweiflung zurücklassend.

Dritter Act. Vorhof in Demophon's Palast. Osmide erfleht vergebens in den rührendsten Bitten von seinem Vater das Leben der Dirce, vergebens verwenden sich Ircile und Neade für sie. Der König verstösst den ungehorsamen Sohn und will selbst dann auf seinem Willen beharren, wenn dieser mit ihr verderben würde.

Während eines religiösen Marsches schreitet Dirce, das unglückliche Opfer eines grausamen Geschicks, von Wachen und Priesterinnen umgeben, durch die Vorhalle des Palastes, um nach dem Tempel zu gehen. Ircile tritt ihr tröstend entgegen und hört ihre letzten, das Wohl ihres Kindes, ihres Gatten betreffenden Wünsche. Dann verwandelt sich die Scene in das Innere des Apollotempels. Im Hintergrunde steht die Bildsäule des Gottes, weiter vorn der Altar mit allen Vorbereitungen zum Opfer.

Feierliche Priesterchöre, dreistimmig wie die der »Zauberflöte« und trefflich gehalten wie sie, empfangen den herannahenden Zug. Unter den Gesängen der Priesterinnen wird Dirce zum Altare geführt. Schon hat der Opferpriester das Messer erhoben, um sie zu durchbohren, als Osmide und Astor mit Soldaten hereinstürzen und die Handlung unterbrechen. Nun erscheint auch Demophon, harte Vorwürfe auf den Sohn häufend. Dieser endlich gesteht, dass Dirce seine Gattin ist. Ircile und Neade bringen das Kind beider, Alle knieen vor dem Könige und flehen um Erbarmen. In einem bewundernswürdigen Tonsatze schliesst sich diesen Bitten um Verzeihung auch der Chor an. Demophon vermag länger nicht mehr zu widerstehen: »Meinen Hass«, spricht er, »fühl ich schwinden, Natur, du behauptest dein Recht«, und nun fällt jubelnd der Chor ein: »Apollo ist versöhnt, das Orakel erfüllt, mächtiger Sohn der Latone, deine Rache ist gestillt.« Darauf ein Schlussgesang, vertheilt zwischen den Solisten (Quintett) und dem Chore, wie ihn wenige Opern in gleicher Vortrefflichkeit aufzuweisen haben: »Vor dem Altar lasst hell erschallen den Ton der Lust, der Freude Klang, und dieses Tempels weite Hallen erfüll' euer Jauchzen und Jubelgesang.«

(Schluss folgt.)

Zur richtigen Ausführung kirchlicher Tonwerke des 16. und 17. Jahrhunderts.

Wir haben bereits in Nr. 30 und 31 des vorigen Jahrgangs die Nothwendigkeit dargelegt, die in den Transpositionsschlüsseln gesetzten Musikstücke jener Zeit sachgemäss bei der Ausführung in richtiger Tonlage zu intoniren.*) Es erübrigt hier nun noch Einiges in Bezug auf Zeitmaass und Vortrag anzugeben.

In den gedruckten oder geschriebenen kirchlichen Tonwerken jener Tage selbst finden sich keine näheren Bezeichnungen des Tempos, wie sie bei uns jetzt, durch alle Abstufungen gebräuchlich sind. Es muss demnach ein allgemein bekanntes, im Ganzen sich gleichbleibendes Zeitmaass dafür bestanden haben, dessen Anwendung den Ausführenden ebenso überlassen blieb, wie die theilweise Hinzufügung der accidentiellen Zeichen auf Grund der bestehenden Solmisationsregeln. Nur für sein *Canticum Canticorum, Venet: Gardany* 1587, beansprucht Palestrina etwas rascheres Tempo, indem er in der Dedication an Papst Gregor XIII. sagt: *Usus sum genere aliquanto alacriore, quam in caeteris ecclesias ficis cantibus uti soleo, sic enim rem ipsam postulare intelligebam.* Der Natur der Sache nach kann jenes normale Zeitmaass, von welchem Palestrina hier etwas abweicht, nur ein sehr mässiges sein, und das bestätigen denn auch die Angaben der Alten selbst. So heisst es in Ulenberg's Psalter, 1584: Was aber die *pausam* oder das schweigzeichen angehet, das also geschriebñ ist ═╤═, soll der Chorsenger wissen, wo das stehet da muss er so lang still haltñ, als man vber einer sölcher noten ╪ singet, nach der mensur einen Schlag, ungeferlich lang, dass man den othem gemechlich hole. Die Pause oder die gleichwerthige Chornote ╪ ist hier, wie Ulenberg selbst angiebt = der Figuralnote ₵ ╪. — In den »*Syntagmatis Musici Michaelis Praetorii C. Tomus tertius*« etc. (Wolffenbüttel 1619) sagt der Verfasser S. 87. NB. Allhier wil ich auch dieses erinnern: Dass ich in den *General* Bässen allezeit am ende eines jeden verzeichnet habe, wie viel *Tempora* ein jeder Gesang, auch ein jeder Theil oder *pars Cantionis* in sich halte. Denn weil ich nothwendig observiren müssen, wie viel *tempora*, wenn man einen rechten mittelmässigen Tact helt, in einer viertel Stunde musiciret werden können: Als nemblich:

80	*tempora* in einer	halben	viertel Stunde.
160		gantzen	
320		halben	Stunde.
640		gantzen	

So kann man sich desto besser darnach richten, wie lang derselbe Gesang oder Concert sich erstrecken möchte, damit die Predigt nicht remorirt, sondern zu rechter zeit angefangen, auch die andere Kirchen Ceremonien darneben verrichtet werden können.

Diese Angaben und diejenige Paolucci's, die *batutta* = dem mässigen Pulsschlag eines Mannes zu nehmen, treffen nun zusammen, und danach wird sich auch leicht, unter Berücksich-

*) In Nr. 30 hat sich ein, leider erst jetzt von uns entdeckter Druckfehler ergeben, den wir den geneigten Leser zu berichtigen ersuchen. Seite 511 Zeile 7 muss es heissen: den Sopran nicht über *e* (statt *a*) schreiten zu lassen.

tigung des Charakters des Tonstückes, das Tempo für heutige Productionen bestimmen lassen. Es wird damit zugleich fast immer dasselbe unseres heutigen Volksliedes sein, so weit es nicht Tanz- oder sonstiges heiteres Lied ist, aus welchem sich ja unsere Kunstmusik entwickelt hat. Möchte dies mässige Tempo doch auch bei dem gemeindlichen Vortrage des rhythmischen Choralgesanges mehr eingehalten werden, als wir es wenigstens bis jetzt Gelegenheit hatten zu hören, wo, unter Wegfall der allerdings wenig erbaulichen Zwischenspiele der Orgel, dem Singenden fast gar keine Ruhe geboten wird, sich körperlich zu erholen, oder dem Gemüthe die nöthige Einkehr in sich zu gönnen. Diese Hast und der Mangel an Ruhepunkten kennt der ächte Volksgesang so wenig, wie die rhythmischen Rückungen.

Es bleibt nun noch Einiges über den Vortrag selbst beizufügen. Auch hier wird leider vielfach gegen den eigentlichen Geist der Alten verstossen, indem man die ganze moderne Vortragsmanier zu Tage bringt, ohne welche das Meiste jetziger Zeit freilich nicht bestehen kann. Wir bemerkten schon im ersten Aufsatze, dass, wie das Steigen und Fallen der Volksmelodie in den einfachen, klaren Rhythmen, ihr von selbst die zur Darstellung nöthige Schattirung gebe, und jede pretiösere Zuthat der Kunst den Reiz ihrer Unschuld zerstöre, ebenso auch jene kirchliche Figuralmusik im Steigen und Sinken der einzelnen Stimmen, je nachdem sie das Thema aufnehmen oder fallen lassen, ihren Wechsel von Licht und Schatten habe und im Ganzen alles dessen nicht bedürfe, was andere subjectivere Kunst zur vollen Darstellung nöthig hat.

Auch hierüber äussert sich Prätorius im obigen Werke Seite 112: *Fortè, Pian: Praesto; Adagio, Lento.* Diese Wörter werden bissweilen von den *Italis* gebraucht, und in den Concerten an vielen vnterschiedenen örtern, wegen abwechselung beydes der Stimmen vnd Choren, darbey oder drunter gezeichnet, welches ich mir dann nicht missfallen lasse. Ob zwar etliche, dass sich dessen, sonderlich in Kirchen zu gebrauchen nicht gut sey, vermeynen: So deuchtet mir doch solche variation vnd vmbwechselung, wenn sie fein *moderatè* vnd mit einer guten *gratia*, die *affectus* zu exprimiren vnd in den Menschen zu moviren, vorgenommen vnd zu werk gerichtet wird, nicht allein nicht unlieblich oder vnrecht seyn, sondern vielmehr die *aures et animos auditorum afficere*, und dem Concert eine sonderliche Art vnd *gratiam conciliire*. Es erfordert aber solches offtermals die *composition*, sowol der Text vnd Verstand der Wörter an ihm selbsten: dass man bissweilen, nicht aber zu offt oder gar zu viel, den Tact bald geschwind, bald wiederumb langsam führe; auch den Chor bald stille vnd sanfft, bald stark vnd frisch resoniren lasse. Wiewol in solchen vnd dergleichen vmbwechselungen, in Kirchen viel mehr, alss vor der Taffel eine moderation zu gebrauchen von nöten sein wil. So weis nun aber ein jeder selbstñ, was solche Wörter bedeuten, alss: *Fortè, elatè, clarè, id est, summâ seu intentâ voce;* wenn die Instrument vnd Vocalisten zugleich stark: *Pian, submissè*, wenn sie die Stimme moderiren vnd zugleich gar stille intoniren vnd Musicirẽ sollen. Sonsten ist *Pian* so viel, alss *placidè, pedetentim, lento gradu*, dass man die Stimmen nicht allein messiger: sondern auch langsamer singen solle.

Bei dieser Aeusserung des alten Meisters ist jedoch nicht zu übersehen, dass sie Prätorius zu einer Zeit schrieb, wo bereits von Italien aus sich die Richtung auf das mehr Decorative in der Musik geltend machte, und zu einer Ornamentik führte, wie sie die päpstliche Capelle selbst an das Miserere von Allegri hängt. Palestrina, Morales, Vittoria, Lassus, und die bessern ihrer Zeitgenossen, bedürfen alles dessen nicht, was Prätorius oben unter *Forte, Pian* etc. zu erörtern sich gedrungen fühlt.

Franz W. Freiherr von Ditfurth.

Berichte.

Breslau. *O. S.* Allgemach beginnt nun die Entwicklung unseres musikalischen Lebens, und verspricht die Saison sehr genussreich zu werden. Nach allen Richtungen hin entfalten unsere musikalischen Vereine und Capellen eine rege Thätigkeit. Zuerst eröffnete der Verein für classische Musik seine Versammlungen, welche den Winter über fast jeden Sonnabend stattfinden und woselbst stets die grössten Meisterwerke der Kammermusik älterer und neuerer Zeit meist ganz vorzüglich zur Aufführung kommen. Natürlich erhalten die Schöpfungen Haydn's, Mozart's und Beethoven's vor allen den Vorzug, doch werden auch S. Bach, Mendelssohn, Schubert, Schumann, Hummel u. A. nicht vernachlässigt. An Hrn. Louis Lüstner, als ersten Violinspieler, hat der Verein eine vorzügliche Acquisition gemacht, da derselbe alle Eigenschaften, welche ein gutes Quartettspiel erfordert, in hohem Grade besitzt. Als Clavierspieler dürfte wohl Herr Ernemann im Vortrag ächt classischer Werke kaum übertroffen werden; dieser Künstler vertritt noch jene ächt gediegene Schule in ihrer ursprünglichen Reinheit, die es allein möglich macht, die Meisterwerke unserer Clavierliteratur aufzufassen und darzustellen. In diesem ausgezeichneten Spiele liegt neben einer unnachahmlichen Grazie ein unbeschreiblich tiefes Gefühl, das man bei den meisten modernen Virtuosen vermisst. Daher gewähren uns die Soiréen jedesmal einen hohen Genuss.

Unsere eigentliche Concert-Saison wurde am 28. Septbr. durch eine Soirée der noch jugendlichen Violinspielerin Charlotte Dekner aus Ungarn eröffnet, deren Spiel ganz unzweifelhaft ein bedeutendes Talent verräth, das aber noch sehr der Läuterung bedarf, ehe es von allen Schlacken des Naturalismus gereinigt sein wird. Unter Anderem brachte uns die junge Dame mit einem hiesigen talentvollen Clavierdilettanten eine Sonate von Rubinstein (in A-moll) zu Gehör. Ueber diese Composition lässt sich eigentlich nichts weiter urtheilen, als dass uns ihr Schöpfer in höchst umständlicher Weise mittheilt, er habe uns eben wenig zu sagen. Eine kürzere und präcisere Fassung würde dieselbe vielleicht weniger langweilig machen. Uebrigens haben wir schon weit bedeutendere Werke dieses ungemein thätigen Componisten gehört. Am gelungensten zeigte sich das Spiel des Frl. Dekner im Vortrage eines Czardas von Kahne, worin sich namentlich die ungarische Nationalität bemerkbar machte.

Auch die Concerte der Theatercapelle haben bereits begonnen und finden natürlich bei dem hiesigen Publicum den lebhaftesten Anklang. Jeden Donnerstag ist der grosse Springer'sche Concertsaal fast überfüllt, da es sich die Capelle angelegen sein lässt, durch eine reiche und mannigfaltige Auswahl der Programme, sowie durch deren ausgezeichnete Ausführung allen Anforderungen zu genügen. Hier sind es nun wieder die Werke Haydn's, Mozart's, Beethoven's, Spohr's und Mendelssohn's, ebenso die vorzüglichsten Ouvertüren, die uns mit vollstem Verständniss und technisch vollendet vorgeführt werden. Mit der Aufführung neuerer Werke ist die Capelle ziemlich sparsam; denn haben dieselben keinen Erfolg, so war Zeit und Mühe des Einstudirens vergeblich, und sie müssen dann für immer ad Acta gelegt werden. — Für uns sollte der Sommer leider nicht vorüber gehen, ohne uns durch den Tod des trefflichen Eugen Seidelmann einen herben Verlust zugefügt zu haben. Unsere Oper wird denselben bald tief genug empfinden, denn wir zweifeln sehr, ob sein Nachfolger ihn hinlänglich ersetzen wird. Zum Benefiz für die Familie Seidelmann's wurde Mozart's »Zauberflöte« gegeben und hatte unser Publicum es sich nicht nehmen lassen, seine Dankbarkeit gegen den Verewigten durch einen äusserst zahlreichen Besuch dieser Vorstellung aufs Glänzendste an den Tag zu legen. Auch »Figaro's Hochzeit« wurde neuerdings aufgeführt, die Vorstellung von der hiesigen Presse

aber höchst ungünstig beurtheilt. Unser unverwüstlicher Baritonist Herr **Rieger**, der nach langer Krankheit wieder die Bühne betritt, macht nun die Aufführung dieser Opern wenigstens einigermaassen möglich. Wüerst's »Vineta« wurde nach längerer Pause wieder in Scene gesetzt. Obwohl das Werk alles enthält, was von einem guten Musiker verlangt wird, so glauben wir doch, dass es auf die Dauer sich nicht halten wird, denn der Componist hat dem specifisch-musikalischen Elemente zu viel Uebergewicht über das Dramatische eingeräumt. In sehr vielen Nummern ist die Liedform vorherrschend und macht sich im Allgemeinen eine gewisse Monotonie bemerkbar. *) Gegenwärtig leidet unser Opernrepertoir an einer ziemlichen Einförmigkeit, die auch wohl darin ihren Grund hat, dass uns schon seit geraumer Zeit eine Primadonna und ein erster Tenor fehlt.

Ueber die Concerte des Orchestervereins und andere grössere Musikaufführungen werden wir seiner Zeit ausführlicher berichten.

Leipzig, 21. Octbr. *S. B.* Das gestrige dritte Abonnement-Concert brachte als Hauptnummer die bereits an mehreren Orten gehörte und überall mit vielem Beifall aufgenommene Symphonie »Columbus« von J. J. **Abert**. Haben diese Blätter schon in Nr. 21 dieses Jahrgs. einen so eingehenden Bericht (aus München) über das Werk gebracht, als ein »Bericht« dies zulässt, und wird das demnächst erfolgende im Druck Erscheinen desselben noch bessere Gelegenheit bieten, darüber zu sprechen, so können wir uns heute darauf beschränken zu melden, dass auch diesmal der Erfolg ein äusserlich sehr günstiger war (jeder Satz wurde lebhaft applaudirt und der Componist am Schluss gerufen) und den Eindruck in Kürze zu charakterisiren, den das Werk auf uns gemacht hat.

Vor Allem wollen wir im Ganzen bestätigen, was unser Münchner Correspondent damals gesagt hat. Wir nehmen sogar unsere Redactionsbemerkung, die sich auf anscheinend glaubwürdige Mittheilungen von anderer Seite her stützte, zurück und haben zu versichern, dass das »süddeutsche Wesen«, insofern darin der Vorwurf einer vorwiegend sinnlich-gefälligen Manier gefunden werden könnte, in dieser Symphonie keineswegs stark hervortritt. Die Elemente, die sich in ihr am meisten geltend machen, sind Mendelssohn, Weber, Gade und etwas weniges Wagner. Als »Programm-Symphonie« nähert sie sich überdies der Pastoralsymphonie, insofern die Eintheilung der Sätze (1. Empfindungen bei der Abfahrt; 2. Seemannstreiben; 3. Abends auf dem Meere; 4. Gute Zeichen, Empörung, Sturm, Land) einigermaassen der des Beethoven'schen Werkes entsprechen: Erwachen heiterer Empfindungen bei der Ankunft auf dem Lande — Scene am Bach — Lustiges Zusammensein der Landleute, Gewitter, Sturm — Hirtengesang. Nur wird es vielleicht erlaubt sein zu finden, dass wenn Beethoven den Zusatz machte: »Mehr Ausdruck der Empfindung als Malerei«, von der Abert'schen Symphonie eher gesagt werden könnte: Mehr Malerei als Ausdruck der Empfindung. Doch ist dies selbst in den Werken, an welche der »Columbus« sich anlehnt: Mendelssohn's Melusine-Ouvertüre, »Meeresstille und glückliche Fahrt« u. A., wenn auch nicht in dem Maasse, der Fall, und es dürfte überhaupt sehr schwer sein, die Grenze zwischen diesen beiden Gegensätzen festzustellen, namentlich wenn, wie dies bei der Abert'schen Symphonie der Fall ist, durchaus, oder doch gewiss in den drei ersten Sätzen, die Form streng gewahrt ist. Wir kommen hiermit auf den wesentlichen Punkt: das rein Musikalische. Die in Rede stehende Symphonie ist, was unser Münchner Berichterstatter auch schon hervorgehoben hat, entschieden »musikalisch« concipirt und ausgeführt. Das Ganze spinnt sich an der Hand wirklicher Themen in durchaus logischer Weise ab. Harmonie und Modulation sind verständlich und — mit Ausnahme des Mittelsatzes im Adagio — durchsichtig. Bedeutender Wohlklang, Folge trefflicher Instrumentirung, ist fast überall anzuerkennen. Das Finale allein ist etwas mit Blech überladen, welcher Umstand aber in einem grösseren Saale als der des Gewandhauses und bei entsprechend stärkerer Besetzung der Streichinstrumente minder auffallend hervortreten dürfte. Die thematische Erfindung ist, wenn auch nicht von jener Prägnanz, die wir bei den Classikern immer finden, mögen sie nun ernste, tragische oder heitere Charaktere zu Grunde legen, doch durchwegs edel, musikalisch, ja schön. Vielleicht dürften hiervon nur einige Stellen im »Seemannstreiben« ausgenommen werden, die auf der gefährlichen Grenze stehen, wo das Derbe leicht ins Unedle übergeht. Der Titel des Werkes klingt etwas prätentiös; denn bei dem Namen »Columbus« werden leicht Anforderungen hervorgerufen, die weder überhaupt die Musik, noch speciell das Abert'sche Werk erfüllen kann. Aber davon abgesehen, ist die Symphonie auf das Entschiedenste als ein tüchtig erfundenes und selbständig gearbeitetes Werk anzuerkennen. Im höchsten Sinne es »originell« zu finden, würde uns gewagt erscheinen, da nicht nur, wie schon oben gesagt, Mendelssohn'scher und anderer Einfluss zu erkennen ist, sondern auch nicht selten namentlich rhythmische Anklänge an denselben auffallen (wie z. B. u. A.).

Somit können wir schliesslich die Erwartung aussprechen, dass dieser »Columbus« seinen Einzug in die verschiedenen deutschen und auswärtigen Concertinstitute mit Ehren halten wird, und es bedurfte wahrlich für den Kenner dieser Partitur nicht erst der unkünstlerischen Aufführung in Stücken durch eine »Tonkünstler-Versammlung«, um dem Werke zu seiner wohlverdienten Anerkennung zu verhelfen.

Mit der Ausführung desselben dürfte der Componist, der persönlich gekommen war, um es zu dirigiren, sehr zufrieden gewesen sein. Unser Orchester leistete mit zwei Proben, einem immerhin schwierigen Werke gegenüber, in der That Erstaunliches.

Ueber den ersten Theil dieses Concerts können wir nur in grösster Kürze berichten. Herr **Jaell** spielte das Schumann'sche Concert, dessen brillante und zierliche Seite vollständig zur Geltung bringend, ferner Solostücke: »Am Züricher See (eigene Composition), Allegro von Kirnberger, Walzer in As von Chopin und als Zugabe noch sein bekanntes *Home sweet home*. Hrn. Jaell's Spiel ist in aller Herren Ländern bekannt und nach der anzuerkennenden, wie nach der künstlerisch bedenklichen Seite hin gewürdigt. — Endlich ist zu erwähnen, dass unser treffliches Orchester noch (zum Beginn) S. Bach's Ddur-Suite (in welcher Herrn David's Violin-Soli glänzten) und die Euryanthe-Ouvertüre mit gewohnter Bravour ausführte.

---

*) Sollte dieses gerügte »zu viel« des musikalischen Elements in der »Liedform« liegen? Uns dünkt diese Form eher ein »zu wenig«.
D. Red.

Nachrichten.

Die von uns in Nr. 28 angezeigten und besonders hervorgehobenen neuen Lieder von F. **Hinrichs** haben auch in den Wiener »Recensionen« (Nr. 41) durch van Bruyck eine sehr günstige Beurtheilung erfahren. Es wird dort in der Einleitung dem Componisten folgendes nicht eben leicht wiegende Compliment gemacht: »Ein ächter, wahrer Sänger, ein solcher nämlich, in welchem sich Kunst und Natur zu schönem, harmonischem Bunde vereint haben und weder das Gespenst »Geist« genannt, noch das überzarte Seelchen »Empfindsamkeit« für sich allein spuken, ist in unsern Tagen, wie dies auch kaum anders sein kann, eine gar seltene Erscheinung geworden. In dem Componisten der Quickborn-Lieder aber dürfen wir so gewiss

einen solchen willkommen heissen, wie wir es in dem Dichter derselben dürften.«

Im Wiener Hofoperntheater fand am 5. October eine Meyerbeer-Feier statt, wobei dessen »Hugenotten« mit Besetzung aller Partien durch erste Sänger aufgeführt wurden.

In Lyon beabsichtigt man ein Conservatorium für Musik zu gründen und einen Saal für populäre Concerte zu bauen.

Franz Liszt soll beabsichtigen im April nach Paris zu kommen, um daselbst Concerte zu geben, in welchen er als Dirigent auftreten und mehrere seiner neuen Compositionen zur Aufführung bringen würde.

In New-York wurde kürzlich Haydn's »Schöpfung« zum ersten Mal und mit grossem Erfolg aufgeführt.

Die italienische Musikzeitung »*Giornale della Società del Quartetto di Milano*« bringt einen Artikel über Claviercompositionen, in welchem von Bach (Sebastian und Emanuel), Haydn, Mozart, Beethoven u. A. mit grösster Hochachtung und Liebe gesprochen wird. Auch ein Zeichen des wahren Fortschritts, der sich in unseren Tagen vollzieht!

Der Balladen-Componist Dr. C. Löwe in Stettin soll in Folge eines Schlaganfalls bedenklich erkrankt sein.

Fr. Szarvady charakterisirt in den »Signalen« das Talent Mermet's, des Componisten der Oper »*Roland de Roncevalles*«, die kürzlich in Paris so viel Aufsehen machte, folgendermaassen: »Sollen wir nun zu einer Charakterisirung der Partitur schreiten, so sei vor Allem bemerkt, dass Mermet sich mehr durch Eigenthümlichkeit seiner Ideen wie durch Eigenthümlichkeit der Behandlung auszeichnet. Seine Einfälle, wenn er welche hat, sind seine eigenen, und dort, wo ihn die Eingebung verlässt, wird unser Interesse durch gar nichts mehr in Anspruch genommen. Mermet's Muse tritt frei und mit gewaltigem Schritte auf — zarte Gedanken und sentimentale Einflüsterungen muss man bei ihr nicht suchen. So sind denn auch die Chöre und so ist auch das Orchester sehr kräftig behandelt. Mermet wird niemals durch überwuchernde Einzelheiten, durch bizarre, gesuchte Effecte die Inhaltlosigkeit seiner musikalischen Sätze zu decken suchen, vielleicht weiss er auch nicht genug dazu — aber es fehlt auch an der Pracht, an dem Glanze der Instrumentirung, welche den feinen Musiker bekundet. Die musikalische Idee ist ihm Hauptsache und wenn auch an vielen Orten die Behandlung des Orchesters auf der Höhe des gesanglichen Inhalts steht und es auch hie und da nicht an originellen Effecten fehlt, so ist doch das Orchester häufig einförmig und nur dann ganz effectvoll, wenn es sich um Schilderung gewaltiger Affecte handelt. Auch geschieht es dann noch häufig, dass die Bässe die anderen lebhafter aufgetragenen Farben decken.«

Ein von Frau Szarvady aufgefundenes Clavierconcert von Ph. Em. Bach ist soeben bei B. Senff in Leipzig erschienen.

Richard Wagner soll in Starenberg am Typhus darnieder liegen.

Die »Abende für Kammermusik« in Hannover, an deren Spitze Joachim steht, haben mit Schubert's D moll-Quartett, Beethoven's D dur-Trio und Mozart's G moll-Quintett begonnen.

Leipzig. Am 22. Oct. fand im Stadttheater von Mozart's »Hochzeit des Figaro« die erste Aufführung unter der neuen Direction statt. Man muss die Aufnahme dieser komischen Muster-Oper mit Dank begrüssen und darf sich vielleicht der Hoffnung hingeben, dass allmälig auch die übrigen Opern Mozart's ihren festen Platz bei uns finden (besonders wäre zu wünschen, dass die köstliche »Entführung aus dem Serail« Berücksichtigung fände, allenfalls sogar mit Aenderung der allzuschweren und dramatisch nicht zu rechtfertigenden Passagen in den Arien der Constanze). Von der Aufführung des »Figaro« können wir hier nur melden, dass sie im Ganzen eine anständige war. Am meisten hervorzuheben ist der Figaro des Hrn. Hertzsch, die Gräfin der Frau Palm-Spatzer, der Cherubin des Frl. Karg und der Graf Almaviva des Herrn Thelen. Frau Thelen's Stimme und Gesangskunst war für die Susanne nicht ausreichend, namentlich in den ersten Acten, wo freilich nicht sie allein, sondern auch mehrere andere Darsteller mit Indisposition zu kämpfen zu haben schienen. Wir kommen auf die Darstellung dieser Oper noch zurück.

ANZEIGER.

[178]

Verlag von **Breitkopf und Härtel** in Leipzig.

Opern im vollständigen Clavierauszuge
mit Text.

	Thlr.	Ngr.
Adam, Die Schweizerhütte (Le Chalet), franz. und deutsch	4	—
— Der König von Yvetot (Le Roi d'Yvetot), franz u. deutsch	6	—
Auber, Fiorella, od. d. Hospitium zu St. Lorenzo, fr. u. deutsch	3	—
— Die Braut (la Fiancée), franz. u. deutsch	4	—
— Die Stumme von Portici (la Muette de Portici), franz. u. deutsch. Nach der Berliner Uebersetzung	7	—
— Dieselbe ohne Finales	3	15
— Die Barcarole (La Barcarolle), franz. und deutsch	7	—
— Der Feensee (Le Lac des fées), franz. und deutsch	10	—
— Die Sirene (La Sirène), franz. und deutsch	6	—
Beethoven, Fidelio (Leonore). Neue Ausgabe	4	15
— Leonore. Zweite Bearbeitung mit den Abweichungen der ersten	6	—
— Gesänge und Zwischenacte zu Egmont	1	—
Bellini, I Capuletti e Montecchi (Romeo und Julie), ital. und deutsch	5	—
Boisselot, Die Königin von Léon (Ne touchez pas à la Reine), franz. und deutsch	6	—
Carafa, Masaniello, franz. und deutsch	7	—
Cherubini, Der Wasserträger (Les deux journées), franz. und deutsch	4	—
— Elisa, oder die Reise auf dem Bernhardsberg	3	—
— Medea. Franz. und deutsch	7	—
— Der portugiesische Gasthof (L'hôtellerie portugaise), franz. und deutsch	1	—
— Gesänge aus Anacreon	—	25
— Faniska, ital. und deutsch	2	—
— Ali-Baba, oder die 40 Räuber. Franz. und deutsch	12	—
Cimarosa, Die Heirath durch List (Il matrimonio per raggiro). Ital. und deutsch	3	15
Donizetti, Adelia. Ital. und deutsch	6	—
— Lucrezia Borgia. Ital. und deutsch	6	—
Gluck, Iphigenie in Aulis, nach R. Wagner's Bearbeitung	6	15
Gyrowetz, Der Augenarzt	2	15
Halévy, Guido et Ginevra oder die Pest in Florenz. Franz. und deutsch	12	—
— Die Dreizehn (Les Treize), franz. und deutsch	8	—
— Karl VI. (Charles VI.), franz. und deutsch	12	—
— Pique Dame (La Dame de Pique), franz. und deutsch	8	—
Herold, Marie, franz. und deutsch	2	—
— Die Täuschung (l'Illusion), franz. und deutsch	3	—
Hiller, A., Lisuart und Dariolette	1	15
— Lottchen am Hofe	1	15
— Die Liebe auf dem Lande	1	15
— Der Krieg	1	15
Hiller, F., Ein Traum in der Christnacht	7	—
Himmel, Fanchon, das Leiermädchen	2	—
Hoven, J., Ein Abenteuer Karl II.	4	—
Kittl, Bianca und Giuseppe oder die Franzosen vor Nizza	8	—
Lindpaintner, Der blinde Gärtner, oder die blühende Aloë, von Kotzebue	2	—
Lobe, Die Flibustier, ital. und deutsch	4	15
Lortzing, Casanova	6	—
— Czaar und Zimmermann	6	—
— Hans Sachs	6	—
— Undine	8	—
— Der Waffenschmied	6	—
— Der Wildschütz	6	—
— Zum Grossadmiral	7	—
Martiani, Die Xacarilla (La Xacarilla), franz. und deutsch	5	—
Marschner, Des Falkners Braut (La sposa promessa del Falconiere), ital. und deutsch	8	—
Mehul, Die Schatzgräber (Le Trésor supposé), franz. und deutsch	1	15
— Helene, franz. und deutsch	2	—
— Der Tollkopf (Irato), franz. und deutsch	1	10
— Joseph (Jacob und seine Söhne in Egypten)	3	15
Mendelssohn Bartholdy, F., Musik zum Sommernachtstraum von Shakespeare, in 4händigem Clavierauszug	5	—
— Heimkehr aus der Fremde	4	—
— Finale des 1. Actes aus der unvollendeten Oper Loreley	1	15
Meyerbeer, G., Die Hugenotten, franz. und deutsch . . n.	15	—
— Der Prophet, franz. und deutsch	12	—
Mozart, La Clemenza di Tito, ital. und deutsch	2	—
— Cosi fan tutte, Weibertreue, oder die Mädchen sind von Flandern, ital. und deutsch	5	—
— Die Entführung aus dem Serail, ital. und deutsch	4	—
— Die Zauberflöte, ital. und deutsch	3	—
— Die Hochzeit des Figaro (Le Nozze di Figaro), ital. und deutsch	5	—
— Don Juan, ital. und deutsch, nebst Anhang von später eingelegten Stücken, arrang. von A. E. Müller	5	—
— Idomeneo, ital. und deutsch, arrang. von A. E. Müller	5	—
— Der königliche Schäfer (Il re pastore), ital. und deutsch	4	—
Onslow, L'Alcalde de la Vega, franz. und deutsch	2	15
— Le Colporteur (Der Hausirer), franz. und deutsch	3	10
Paër, Sargino, ital. und deutsch	5	—
— Die Wegelagerer (I Fuorusciti), ital. und deutsch	5	—
Reinecke, Der vierjährige Posten	3	—
Righini, Armida, Singspiel in 2 Acten	5	—
— Der Zauberwald (La Selva incantata)	2	—
— Das befreite Jerusalem (Gerusalemme liberata)	3	—
— Heldengesänge aus Tigranes, ital. und deutsch	3	—
— Aeneas in Lazium, ital. und deutsch	4	—
Rossini, Tancred, ital. und deutsch	5	—
— Die Getäuschten (l'Inganno felice), ital. und deutsch	3	—
— Elisabeth, ital. und deutsch	5	—
— Die diebische Elster (La Gazza ladra), ital. und deutsch	6	—
— Der Barbier von Sevilla, ital. und deutsch	5	—
— Othello, der Mohr von Venedig, ital. u. deutsch	5	—
— Der Türke in Italien (Il Turco in Italia), ital. und deutsch	5	—
— Das Fräulein vom See (La Donna del Lago), ital. und deutsch	5	—
— Aschenbrödel (Cenerentola), ital. und deutsch	5	—
— Moses in Egypten (Mosè in Egitto), ital. und deutsch	5	—
— Armida, ital. und deutsch	5	—
— Die Belagerung von Korinth (Le Siège de Corinthe), franz. und deutsch	5	—
— Graf Ory (Le Comte Ory), franz. und deutsch	8	—
Salieri, Armida, ital. und deutsch	4	—
Schmidt, G., Prinz Eugen der edle Ritter	6	—
— Weibertreue, oder Kaiser Konrad vor Weinsberg . . n.	3	—
Thomas, Der Blumenkorb (Le Panier fleuri), franz. und deutsch	4	—
Wagner, R., Lohengrin	8	—
— Tristan und Isolde	10	—
Weigl, Das Waisenhaus	3	—
— Die Schweizerfamilie	2	—
Winter, Ogus, ital. und deutsch	3	—
— Calypso, ital. und deutsch	4	—
— Das unterbrochene Opferfest	5	—
— und **Gallus**, Die Pyramiden von Babylon	4	15
Zumsteeg, Das Pfauenfest	5	—
— Elbondokani	3	—

Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Selmar Bagge.

Leipzig, 2. November 1864. **Nr. 44.** Neue Folge. II. Jahrgang.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.
Preis: Jährlich 5 Thlr. 10 Ngr. Vierteljährliche Pränumeration 1 Thlr. 10 Ngr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr.
Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Aeltere Tonwerke
in ersten oder doch neuen Ausgaben.

Demophon von Cherubini.
(Clavierauszug von H. Ulrich. Leipzig, C. F. Peters. 1 Thlr.)
(Schluss.)

Wie alle Operntexte Metastasio's bietet auch dieser, wenn man der Handlung Interesse und Spannung auch nicht absprechen kann, doch keine dramatische Handlung im modernen Sinne und Geschmack; dazu giebt es darin zu wenig zu sehen und zu bewundern. Leider ist nur in unsern modernen Musikdramen, so wenig man es auch zugeben will, der Musik gar zu häufig eine Nebenrolle zugetheilt. Sie bildet zu all der üppigen Augen- und Sinnenlust, die zunächst in ihnen auf uns einwirken, gewissermaassen nur einen belebten Hintergrund, wodurch nur die Effecte, denen wir ausgesetzt sind, verstärkt werden sollen. Wenn nun aber auch der Text zum Demophon und die äusserlich ganz unscheinbare Handlung, die nur Gelegenheit giebt ein Schiff landen zu sehen und einen einfachen Zug in den Tempel zu veranstalten, dem heutigen Publicum nicht mehr völlig zusagen dürfte, so ist dafür dem Componisten um so mehr Gelegenheit geboten, sich als Meister in der Darstellung und Schilderung seelischer und leidenschaftlicher Zustände zu bekunden. Und das ist es ja auch, wozu die Musik, wenn die Oper überhaupt etwas anderes sein soll, als blosser aufregender Sinnenreiz, zunächst Veranlassung geben soll. Die von uns in der Kürze mitgetheilte Handlung wird durch viele Arien und Ensemblestücke unterbrochen. Es giebt also mehr zu hören und zu empfinden, als zu sehen. Hier offenbart sich aber auch zunächst schon die weise Oekonomie des jungen Meisters. So herrlich z. B. alle Arien sind, so charakteristisch im Ausdruck, je nachdem sie einer oder der andern der handelnden Personen in den Mund gelegt werden, so sangbar und günstig hinsichtlich der Stimmlagen, so ist doch keine von ihnen ein blosses Paradestück, im Gegentheil sind alle, trotz der Beobachtung der musikalischen Formen, knapp gehalten und nicht weiter ausgedehnt, als es die Nothwendigkeit erfordert.

Cherubini war 28 Jahre alt, als er diese Oper schrieb, also in vollster Jugendkraft, mit feuriger Imagination, voll glühender Begeisterung und nach den Erlebnissen der letzten Zeit durch neue künstlerische Ueberzeugungen und Anschauungen in ganz andere Bahnen gedrängt. Wir sagen nicht zu viel, wenn wir behaupten, dass uns in der Oper »Demophon« ein Werk vorliegt, das in höchstem Enthusiasmus empfangen und mit ungeschwächter Kraft zu Ende geführt wurde, ein Werk, in dem sich mit der zündenden Flamme der Jugend der ernste, gereifte und in allen Künsten erfahrene Sinn des bedächtigen Mannes eint. Die Gluth und Melodienfrische des Italieners erscheint hier mit der Tiefe des deutschen und der äusseren Eleganz und dem blendenden Schimmer des französischen Charakters verbunden. Wir müssten die ganze Oper hier abdrucken lassen, wollten wir auf alle Schönheiten derselben aufmerksam machen und wir verweisen deshalb ein- für allemal auf den durch seine Billigkeit Jedermann zugänglichen Clavierauszug, wenn wir von der einen oder andern Partie sprechen.

Die Instrumentation des Werkes ist äusserst einfach. Wie bei allen wirklich guten Compositionen liegt der Schwerpunkt derselben nicht in einer raffinirten Benutzung der orchestralen Mittel, hinter der sich oft ein staunenswerther Mangel an Erfindung und Gehalt verbirgt, sondern einzig in der Gewalt des musikalischen Gedankens, der als solcher für sich wirken muss, mag er auch durch ein an und für sich ungenügendes Organ seinen Ausdruck finden. Dabei schliesst allerdings die Beschränktheit und Einfachheit der Mittel eine sinnige, verständige, ja effectvolle Anwendung derselben nicht aus, nur wird ein ächter Meister, dem prägnante musikalische Gedanken zu Gebote stehen, nie zu einem Raffinement der Mittel greifen, das blos darauf hinausgeht, einem leeren und tauben Kerne eine glänzende Aussenseite zu geben.

Gewöhnlich benutzt Cherubini ausser dem Streichquartett nur Flöten, Oboen, Fagotte und Hörner. Zur Verstärkung treten wohl noch Clarinetten und Trompeten hinzu, selten erscheinen die Pauken; nur zweimal (in der Arie des Osmide am Ende des zweiten, und im Priesterchor des letzten Actes) Posaunen, und im Marsch und Schlusschor des ersten Actes kleine Flöten. Das Gewicht des Orchesters liegt immer in den Saiteninstrumenten, die meist, wie wir das bei allen älteren Meistern finden, durch die weichen getragenen Töne der Fagotte mehr Klangfülle und tiefern Gehalt empfangen.

Die Ouvertüren zu den verschiedenen Opern Cherubini's zählen durchweg zu den herrlichsten Orchesterstücken, die wir besitzen. Ihnen schliesst sich die zu Demophon in jeder Beziehung würdig an. Der genannten Oper geht eine vollkommen abgerundete, abgeschlossene Einleitung voraus, in grossen Zügen ein Gemälde der ganzen

Handlung, die sich vor dem Zuschauer zu entwickeln beginnt, gebend. Ein ernstes *Largo* (C-dur), feierlich und gross einsetzend, dann in Töne der Klage und schmerzlicher Trauer übergehend (C-moll) leitet zu einem äusserst erregten, in leidenschaftlichem Drange dahinstürmenden *Allegro spirituoso,* voll hoher harmonischer und contrapunktischer Kunst, die sich jedoch als Nebensache der Aufmerksamkeit des Hörers fast entzieht, denn über die tüchtige und gehaltvolle Arbeit triumphirt der geistige, innere Gehalt und der fesselnde musikalische Ausdruck des Werkes.

Die sämmtlichen Chöre des Werkes sind als seltene Meisterstücke unter den Theaterchören zu bezeichnen. Fast immer klingen verschiedene Chöre zusammen, oder wo dies nicht geschieht, steht der Chor dem Ensemble der Solostimmen selbständig gegenüber, so gleichsam in ein doppelchöriges Verhältniss zu ihnen tretend. Hier ist kein Anklang an jene gewöhnlichen Theaterchöre zu finden, die in gehaltloser Weise nur Massen reproduciren, ebensowohl ein- als mehrstimmig gesungen werden können und hinter den Solostimmen in gedankenloser Weise sich herbewegen. Vielmehr bethätigt auch hierin der Tonsetzer seine gründlichen Studien und ohne damit prangen zu wollen, weiss er doch in einer charakteristischen Stimmführung und in einer Masse feiner contrapunktischer Züge darzuthun, wie weit er über seinen Collegen alltäglichen Schlages steht.

Wir kommen nun zu den Solopartien. Es ist schon davon gesprochen worden, mit welcher Strenge Cherubini den Charakter jeder Person auch im musikalischen Ausdrucke festzuhalten sucht und wie gut ihm das gelingt. Demophon ist jeder Zoll ein König, voll Stolz, Ernst und Würde, aber auch voll Eigensinn und Unbeugsamkeit, die ihn zu Härte und vernichtender Strenge führen können. Er hat in den verschiedenen Scenen häufig zu singen, aber zu einer selbständigen Arie kommt er erst im dritten Acte, wo er von Osmide um das Leben der Dirce gedrängt wird und ihm die Ahnung kommt, als könne sein Sohn die Tochter des Feindes lieben, als wäre sie es, die all seine Plane durchkreuzt hat. Aus dem Recitativ leitet hier der Componist bei den Worten: »Wenn du sie liebst?« meisterhaft in die Arie hinüber: Im Orchester beginnt es zu wogen und zu streiten wie in einer stürmisch erregten Menschenbrust, und darüber hin schreitet in grossen, stolzen Schritten die mächtige Bassstimme, jeden fernern Widerspruch gewaltsam niederhaltend. Ganz anders ist wieder die zweite Basspartie, Astor, gehalten, stolz wie der König und voll Selbstbewusstsein seiner Dienste und Thaten, aber zugleich voll leidenschaftlicher Heftigkeit und tiefen Gefühls. Seine Arie im ersten Acte ist ein Prachtstück für einen Bassisten. Die Begleitung dazu bekundet eine Sorgfalt und Liebe der Ausführung, einen so frischen, lebendigen Zug bis ans Ende, dass sie fast für sich ein Tongemälde bildet, dem der Hinzutritt der Singstimme nur noch höheren Reiz und gewaltigere Wirkung zu geben vermag.

Die Hauptpartie in der Oper ist dem Osmide zugetheilt, einem durchweg schönen und edlen Charakter. Der unerschrockene Held und der zärtlich liebende Gatte, der Sohn, der trotz seiner Erfolge und Siege gehorsam dem Vater sich beugt, so lange dieser nicht das Unmögliche von ihm heischt, gewinnt mit jeder neuen Scene mehr unser Interesse. Diese Rolle verlangt einen genialen Darsteller und seltene Kraft und Ausdauer der Stimmmittel, der Componist stellt grosse Anforderungen an ihn. Er hat vier Arien und zwei Duette zu singen. Die erste Arie, mehr in Form einer Scene gehalten, wie milder Thau des Trostes auf das geängstigte Herz der Dirce sich senkend, rasch wechselnd in der Stimmung, je nachdem Hoffen und Erwarten des Sängers Herz bewegen, führt ihn glücklich in die Handlung ein. Wie wird sie aber übertroffen durch die zweite, in der er zuerst in Verzweiflung vor Ircilen liegt und sie beschwört, ihn und die Gattin zu retten, dann sie bittet dem Bruder, der sie liebt, die Hand zu reichen und darauf in glühender und doch so reiner Bewunderung die Reize der ihm bestimmt gewesenen Braut besingt.*) Der Componist hat zu diesen wundervollen Gesängen wieder mit grösstem Geschicke die accompagnirenden Motive gewählt und erreicht in ihrer Wahl, je nachdem der Wechsel der Stimmung es erfordert, ebenso grossen Reichthum und Mannigfaltigkeit, als geistreiche Anwendung derselben; und zu was er sich nur ganz selten entschliesst, einzelne Instrumente als Soloinstrumente zu benutzen, das ergreift er hier, wo er Clarinette und Fagott mit zarten Melodien die Singstimme umspielen lässt.

Dieser Arie folgt in demselben Acte noch eine grosse, bedeutende. Man hat Dirce hinweggeführt, und der in Verzweiflung zurückbleibende Gatte sieht sich einem Schmerze preisgegeben, der ihn wahnsinnig zu machen droht. Die grimmigste Wuth tobt in ihm, ein nach Blut lechzender Tiger kann solchen Ingrimm nicht empfinden, und doch bittet er die Götter ihn zu schützen, ihn vor Gräuelthaten zu bewahren. Bald aber raubt ihm die Angst um die Gattin, den Sohn, wieder die Besinnung und er wendet sich in wilden Beschwörungen an die Furien, ihn in seiner Rache zu unterstützen. Es ist dies ein Stück von unaussprechlicher Grossheit in der Erfindung und Meisterhaftigkeit in der Ausführung, wie ein Sturm erfasst es uns und reisst uns in seinem wilden Toben mit sich fort, gleicherweise in uns Bewunderung und Entsetzen hervorrufend. Hier gleicht nun auch das Orchester einem stürmischen Meere, wie Wetterschläge platzen die bäumenden und stürzenden Figuren der Streichinstrumente auf einander und tönt mitten hindurch und über all den Sturm hinweg der gewaltige Ton der Posaunen.

Dennoch hat hier der Sänger seine höchste Aufgabe noch nicht gelöst. Sie wird ihm erst im folgenden Acte gestellt, in der Scene nämlich, in der er seinen Vater um das Leben der Gattin anfleht. Zuerst sucht er das harte Herz des alten Königs dadurch zu erweichen, dass er ihm die Todesqual des unschuldigen Opfers malt, dann hält er ihm vor, wie diese Tochter das einzige Gut eines alten Mannes ist, der so oft sein Blut für ihn vergossen hat, dessen Muth das Land beschirmte, dessen Name den Feinden ein Schrecken ist, ja der ihm, dem Sänger, selbst Vorbild, Lehrer und Lebensretter war. Hier schwingt sich die Musik zu einer Gewalt überzeugenden Ausdruckes empor, der den Hörer ebenso zu Bewunderung, als zum Mitgefühle zwingt. Vor dieser Aufgabe für einen Tenoristen stehend, möchten wir ausrufen: Hierher, ihr Sänger, die ihr eure Kraft in modernen Opern bis zum Uebermaasse anspannt und in rascher Ausnutzung eurer Stimme und in Ueberreizung eures Organs frühzeitigem Ruhm entgegenstrebt, hier ist ein würdiger Gegenstand für einen Sänger sowohl, wie für einen Darsteller, eine so seltene Perle unter allen Te-

---

*) Dem Entzücken, so selt'nen Reiz zu schauen,
Gab täglich sich mein Bruder hin,
Sein reines Herz musste erglüh'n,
Wie konnt' er, arglos und voll Vertrauen,
Wie konnt' dem Zauber er sich entzieh'n!
Ja, heute, wo dem Königsthrone
Mein Wille ihn entgegenführt,
Gedenkt er nicht der gold'nen Krone,
An die nur denkt er, die sie ziert.

norpartien, dass ihr nicht zaudern solltet sie aufzulesen und in Ehren zu halten. Aber — von dem Wunsche zur That ist leider ein zu weiter Schritt. Der Partie des Osmide steht die der Dirce am nächsten. Auch in ihr begegnen wir einem durchaus edlen Wesen, ihr Herz ist nur erfüllt von der Liebe zu dem Gatten und der Sorge um den Sohn. Dennoch hat jede der Arien, die sie in den verschiedenen Acten zu singen hat, einen andern Charakter und setzen sie eine Sängerin voraus, die volle Gewalt über ihre Stimme und den dramatischen Ausdruck hat. In der ersten Arie sagt ihr eine dunkle Ahnung, welches Geschick ihr bevorstehen könnte, ängstlich klammert sie sich um der Theuern willen, die sie zurücklassen muss, an das Leben an. In der zweiten erscheint sie noch schmerzlicher erregt. Sie wird vom Vater zur Flucht gedrängt, soll diejenigen verlassen, an denen alle ihre Gedanken wurzeln, vergebens sucht sie es über sich zu gewinnen, dem Vater ihr Geheimniss zu entdecken und in namenloser Angst vermag sie ihn endlich nur noch anzuflehen, sie hier zu verbergen, denn nimmer kann sie vom heimischen Strande sich trennen. Es ist dies eine Arie, die sich würdig neben die dritte des Osmide stellt.

In vollem Gegensatze zu ihr steht die dritte, die sie auf dem Wege zum Tode singt. Wohl beängstigen schwere Sorgen noch ihre Brust, aber sie hat mit dem Leben bereits abgeschlossen und ihr verklärter Blick weilt schon in einem besseren Jenseits, wohin der Schmerz des Lebens den Sterblichen nicht zu verfolgen vermag. In einem unendlich rührenden Gesang fleht sie Ircile an die Sorge um ihr unschuldiges Kind zu übernehmen, ihm Mutter zu sein.

Neben diesen beiden Partien, Osmide und Dirce, müssen die der Ircile und des Neade zurücktreten. Sie haben eine grosse Scene, die in einem hinreissenden Duett endigt zu Anfang des zweiten Actes und mit Demophon zusammen das bedeutendste Ensemblestück der Oper, ein Terzett im dritten Acte zu singen, ein in jeder Hinsicht wundervolles Tonstück. Noch ist hier zweier grosser Duette zu gedenken, die dem Osmide und der Ircile zugetheilt sind und wie alles in der ganzen Oper bewundernswerth sind.

Die Originalpartitur enthält ausser einigen schönen Märschen, welche der Clavierauszug giebt, noch zwei grosse Balletmusiken, die erste, aus drei Sätzen bestehend, am Schlusse des ersten, die andere, ebenfalls drei Sätze, am Schlusse des dritten Actes. Beide Balletmusiken fehlen im Clavierauszug. Wir vermögen nicht zu bestimmen, was den Bearbeiter zu dieser Auslassung bewogen hat und können uns durchaus mit derselben nicht einverstanden erklären. Wo es sich darum handelte, ein Werk von solcher Bedeutung vor die Oeffentlichkeit zu bringen, muss man auch darauf halten, dass es vollständig und unverkürzt gebracht werde, selbst in dem Falle, dass einzelne Nummern schwächer hinter andern zurückstehen sollten. Das Ballet aber bildet einen zu hervorragenden und charakteristischen Theil der älteren Oper, als dass man es als unwesentlich ausscheiden könnte.

Die Oper »Demophon« kam zum ersten Mal Dienstag, den 5. Decbr. 1788, in der *Académie royale de musique* zu Paris zur Aufführung. Ob sie bei dieser Aufführung einen bedeutenden Erfolg hatte? Wir vermögen es nicht zu sagen. Das Werk war gewaltig, neu, voll dramatischen Ausdrucks und reich an fesselnden Schönheiten; aber es dürfte den damaligen Zuhörern vielleicht zu sehr ins Detail gearbeitet und zu kunstvoll in der Durchführung der musikalischen Ideen erschienen sein. Schon im Jahre 1789 beherrschte eine andere Oper: »Demophon«, von dem Nürnberger J. Chr. Vogel*) componirt, die Pariser Bühne und hielt sich während eines Decenniums auf dem Repertoire. Man hört hie und da heute noch die Ouvertüre dieser Oper, während das Uebrige uns völlig verschollen ist. Cherubini's Schöpfung schien also nur kurze Zeit sich gehalten zu haben. Möglich, dass dieser geringe Erfolg den jungen Tonsetzer etwas entmuthigt hat. Er componirte zwar in den folgenden Jahren viele Einlagestücke zu Opern von Paesiello und Cimarosa, damals die Lieblingscomponisten des Pariser Publicums, ja er versuchte sich während seines Aufenthalts auf dem Schlosse Breuilpont in der Normandie, wohin er sich aus den Stürmen, welche die Hauptstadt erschütterten, zurückgezogen hatte, 1790 wieder in einer Operncomposition *(Marguerite d'Anjou)*, doch ohne das begonnene Werk zu vollenden. Erst im Jahre 1791 trat er aufs Neue mit einem neuen grossen Werke, der »Lodoiska«, hervor und fortan scheint er unbeirrt dem grossen Ziele zugestrebt zu haben, das ihm sein Genius vorzeichnete. Glücklicherweise entscheidet der erste Erfolg über den eigentlichen Werth eines Werkes nicht. Hätte man in Folge der kühlen Aufnahme, die häufig unsere herrlichsten Tonschöpfungen bei ihren ersten Aufführungen fanden, dieselben, wie es Cherubini mit seiner Oper »Demophon« gethan hat, zurückgelegt, wir würden um unzählige der höchsten und bewundernswürdigsten Werke der Kunst ärmer sein. In dem vorliegenden Falle scheint es jedoch, da uns alle näheren Mittheilungen fehlen, gar nicht so ausgemacht, dass die in Rede stehende Oper nicht wenigstens bei den Kennern den Beifall gefunden haben sollte, den sie verdiente. Jedenfalls hat sie dem Namen des Componisten eine so vorzügliche Geltung verschafft, dass man dem folgenden seiner Werke nun um so gespannter entgegensah. Bekanntlich rief die »Lodoiska« solchen ungeheuren Enthusiasmus bei ihrer ersten Aufführung hervor, dass nach jeder einzelnen Nummer das Publicum sich erhob und dem Meister ein stürmisches Bravo zurief.**)

Fassen wir nun unser Endurtheil über den »Demophon« zusammen, so müssen wir zunächst in ihm ein Werk anerkennen, das die Eigenschaften der italienischen und deutschen Richtung in sich vereinigt, nichtsdestoweniger aber so vorwiegend dem französischen Geschmack angepasst ist, dass man meinen sollte, nur ein Franzose wäre im Stande gewesen, ein Werk zu schreiben, das so ganz dem Nationalcharakter nach seiner besten Seite hin entsprossen scheint. Mit dieser Oper »Demophon« beginnt die neue französische Schule, mit ihr gewinnt sie einen selbständigen Charakter und durch sie wird der Moment einer Umwälzung bezeichnet, der von den Franzosen bis daher auf musikalischem Gebiete vergebens erstrebt worden war. Allerdings mussten Lully und Rameau, Gluck und Piccini, Sacchini und Duni vorausgehen, ehe dergleichen möglich war.

---

*) Geb. 1756, ein Schüler Riegel's in Regensburg, kam 1776 nach Paris und war, wie Cherubini, ein Nachfolger Gluck's; er starb in Folge unregelmässigen Lebens schon 1788, noch ehe sein »Demophon« in Scene gegangen war.

**) Reichardt im mus. Wochenblatt berichtet also über diese Aufführung: *Théâtre de la rue Feydeau, cidevant théâtre de Monsieur*. Man gab den 18. July die erste Vorstellung der Oper »*Lodoiska, ou les Tartares*« von Hrn. Filette Loraux, nach der Composition des Hrn Cherubini. Die Musik ist in einem grossen Style geschrieben; ein reichhaltiges Genie, grosse Massen, ein wohl angeordnetes und gut gebrauchtes Orchester, grosse Originalität und eine grosse Kenntniss der Natur und der Declamation, alles rechtfertigt den Enthusiasmus des Publikums, das nach jedem Stücke aufstand, um diesem jungen Künstler Beifall zu klatschen, bei dem Erfahrung und grosse Talente dem Alter zuvorgekommen sind. Der Schwur im ersten und das Finale des zweiten Actes sind vorzügliche Meisterwerke. Man rief ihn unter grossem Geschrei heraus, und er erschien.

Hier in Cherubini's »Demophon« gestalten sich die musikalischen Intentionen tiefer, die Harmonie kühner, die Instrumentation reichhaltiger als bei allen seinen Vorläufern. Sein Styl ist von höchstem Adel, seine Gedanken von wunderbarer Schärfe und Prägnanz; die kunstvollsten Combinationen folgen sich Schlag auf Schlag, der Reichthum der Ideen lässt wirkliche Ueppigkeit erkennen. Alles ist mit bewundernswerther Sorgfalt und Solidität ausgearbeitet, jede niedrige Effecthascherei streng vermieden. Nie geht er darauf aus, das Ohr nur oberflächlich zu reizen und seine Melodien sind ebenso weit entfernt von Weichlichkeit, als von einem blos süsslichen, gedankenlosen Geklingel. Wie bei jedem ächten Kunstwerke fesselt gleichzeitig die Melodie, die Harmonie und die Kunst der contrapunktischen Arbeit die Sinne des Hörers, und alles dies wieder erscheint doch nur der dramatischen Situation untergeordnet und nur zur Erhöhung der Wirkung des zu schildernden Momentes gegeben. Die Musik ist Hauptsache, aber man fühlt das nicht. Sie tritt nicht prunkend in den Vordergrund und verdunkelt nicht die Handlung und Situation, aber sie schmiegt sich diesen so innig und vertraut an, dass erst im Zusammenwirken aller Kräfte auch sie zur vollen und nachdrücklichsten Geltung zu kommen vermag. Alle diese Eigenschaften sind Merkmale ächter Classicität. Je öfter man eine solche Musik hört, desto mehr wird sie anziehen.

Nach einem Zeitraum von 80 Jahren tritt dieses bewundernswerthe Werk zum ersten Mal wieder vor die Oeffentlichkeit.*) Keine Spur des Alters zeigt seine Erscheinung; jugendfrisch, wie es aus der Hand seines in Jugendmuth und frischester Kraft strebenden Schöpfers hervorging, erscheint es uns nach so langer Ruhe und Vergessenheit. Möge ihm die Beachtung und gerechte Würdigung werden, die ihm gebührt, und dem Verleger, der unsere Literatur damit bereicherte, Dank und Anerkennung.

Es bleiben uns nun noch über das Arrangement selbst einige Worte zu sagen. Man kann bei der Anfertigung eines Clavierauszugs zweierlei Zwecke im Auge haben. Entweder man will ein möglichst treues Bild der Partitur geben, dann wird die Spielbarkeit beeinträchtigt werden, oder man sucht ein spielbares Arrangement zu liefern, dann wird manche Eigenthümlichkeit der Partitur verwischt werden müssen. Wir halten aber dafür, dass in einem wirklich guten Arrangement beide Gesichtspunkte recht wohl vereinigt werden können. Bliebe uns aber die Wahl, so möchten wir fast einen spielbaren Clavierauszug einem schwer- oder nichtausführbaren Arrangement vorziehen. Es wird natürlich immerhin Sache des Bearbeiters sein, in seinem Arrangement, das wir sogar im Allgemeinen eher für mittelmässige Spieler als Virtuosen berechnet zu sehen wünschten, trotz aller Einschränkungen den Intentionen der Partitur Rechnung zu tragen. Allerdings ist von diesem Gesichtspunkte aus das Arrangiren keine leichte Sache und unsere Herren Verleger thun sehr Unrecht, die Anfertigung von Clavierauszügen und Clavierarrangements als eine blosse Fabrik- und Taglöhnerarbeit zu betrachten und nach diesem Maassstab auch zu bezahlen. Wer je mit Arrangements sich beschäftigt hat, weiss davon ein Liedchen zu singen. Jeder Spieler, der die Wahl zwischen einem alten und einem neuen Clavierauszug derselben Oper hat, wird sicherlich nach den älteren Arrangements greifen, die durchweg einfacher, verständiger, getreuer und spielbarer und entschieden mit grösserer Sorgfalt und Einsicht gemacht sind als die neueren. Man wende uns nicht ein, dass die Technik unserer Tage die früherer Zeiten weitaus überragt. Wenn dies auch wirklich also ist, so bleibt zu bedenken, dass man einen Clavierauszug nicht studirt wie ein Concertstück und dass daher ein spielbarer Clavierauszug von heute im Allgemeinen einem, der vor 50 Jahren gemacht wurde, ziemlich ähnlich sehen muss. Wenn die Güte des Dargebotenen einen Maassstab für den Erfolg des Absatzes zu geben vermag, so liegt es im Interesse der Verleger, besonders bei Ausgaben, die wie die vorliegende als Volksausgaben betrachtet werden können, für ein sorgfältiges und wir kommen immer wieder darauf zurück: spielbares Arrangement Sorge zu tragen, selbst wenn ein etwas höheres Honorar dafür bezahlt werden müsste. Der vorliegende Clavierauszug der Oper »Demophon« giebt zwar manche Eigenthümlichkeiten der Partitur, aber er ist nicht spielbar. Er bietet nichts als eine auf zwei Systeme zusammengedrängte Partitur und überlässt es dem Spieler — wenigstens in sehr vielen Fällen —, sich selbst ein Clavierarrangement zu machen. Ein geübter Partiturspieler wird sofort erkennen, was ausführbar ist und was wegzubleiben hat, welche Motive und Nachahmungen und Harmonien gegeben werden müssen, aber Jemand, der diese musikalische Bildung nicht besitzt, wird sehr bald zu der Einsicht kommen, dass er sich durch ein solches Arrangement nicht durchzuarbeiten vermag. Wenn wir dieses hervorheben, so geschieht es deswegen, weil wir der Ansicht sind, dass die Herausgabe eines so bedeutenden und wichtigen Werkes nicht allein für Musiker von Fach, sondern auch noch für eine grosse Anzahl von Liebhabern veranstaltet wurde, die sich oft noch mehr für die neuen Erscheinungen auf dem Gebiete der Musikliteratur interessiren, als unsere sogenannten Künstler und Fachleute.

Sehr ungern vermissen wir auch ein Personen- und Inhaltsverzeichniss.

*) Eine Partitur des »Demophon« erschien 1788 oder 1789 in Paris.

Recensionen.

Geistliche Musik.

Hlas Varhan, čili kniha obsahujici harmonisované nápěvy duchovnuh zpěvů etc. praci Josef Müller, s revisi Sigm. Kolešovského, za redakci Vinc. Bradáče, Prag 1864. Tom. 1. 251 S. Fol. (Mit Vorrede von A. W. Ambros.)

Harmonia sacra. Gregorianische Gesänge etc. für eine oder vier Stimmen mit Orgel bearbeitet von J. B. Benz. Op. 4. 2. Aufl. Speyer, Bregenzer 1864. 84 S. Fol. Pr. 2 Thlr. 24 Ngr.

R. Hol, Der 23. Psalm für Tenor-Solo, Chor und Orchester. Op. 35. Clavierauszug. Leipzig und Winterthur, Rieter-Biedermann. 37 S. Fol. Pr. 1 Thlr. 20 Ngr.

R. Gläser, Choralbuch für 4stimmigen Männerchor. Leipzig, Breitkopf und Härtel 1864. 66 S. 8. Pr. 20 Ngr.

Eduard Grell, Zwanzig Motetten für jede Zeit, für drei Männerstimmen. Neu-Ruppin, Petrenz 1864. 39 S. in 4°. Pr. 27 Ngr.
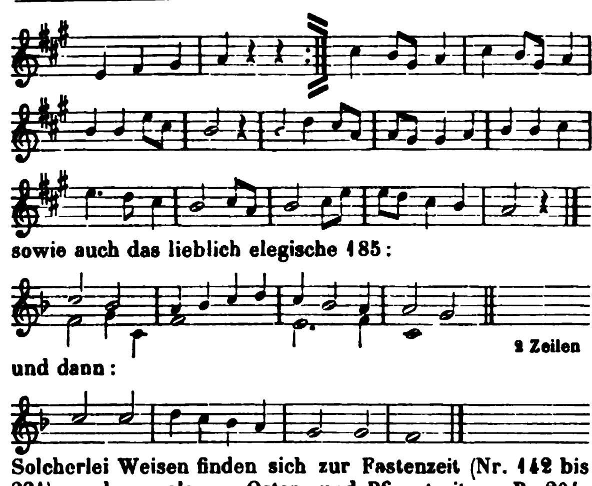
K. Fünf geistliche Musikhefte, die viel zu denken geben, sowohl nach der äusseren Seite hin, soweit sich nach der Ausstattung schon Bedürfniss und Aufnahme errathen lässt, als auch innerlich in Bezug der kirchlichen Confessionen und ihres Verhältnisses zur Kunst. Denn dass Kunst und Kirche nicht einerlei sind, und ein Werk ebensowohl künstlerisch ohne kirchlichen Werth sein kann als umgekehrt, wird neuerdings wohl mit etwas klarerem Bewusstsein er-

kannt als vor 50—60 Jahren, wenn auch einige Schösslinge und Pfropfreiser der neuesten Weisheit sich geberden, als wäre alle Kunst *eo ipso* heilig; oder umgekehrt alles Heilige schön. — Ueber diese Controverse hat sich die Deutsche Musik-Zeitung 1862 Seite 252 so ausgesprochen, wie aufrichtigen Kunstfreunden geziemt, insbesondere darin, dass die Einheit des Heiligen und Schönen eine seltene und hohe Gabe des Genius sei, welche, fügen wir hinzu, dem kirchlichen Zeitalter Palestrina's und Eccard's reichlicher gespendet war, als dem Revolutionszeitalter, in dem wir stehen. Aber die Gaben fallen nicht nach der Menschen Berechnung, sind nicht nach Regeln zu bemessen und keinem Zeitalter ganz versagt. Eine lange Zeit wog der weltliche Ton auch in geistlichen Liedern über, mehr noch auf römischem als evangelischem Gebiet; heutzutage ist, mitten im Ringen um öffentliches Recht und vaterländische Herrlichkeit, die gegenläufige Strömung im Vordringen begriffen, welche den ewigen Gütern nachringt, aber nach menschlicher Weise bald mehr dem äusserlichen Kirchenthum zugewandt bleibt, bald den Gedanken, der uns Leben giebt, hegen und pflegen, und in Bildern der Schönheit dem Volke darbieten will. Sonderbarerweise finden sich in den oben angeführten Stücken diese gar verschiedenen Richtungen beiderseits »vertreten«, um sie oder sich »dem Zeitbewusstsein zu vermitteln«, wie man im Zeitungsdeutsch sagt.

Das böhmische Cantional geht uns eigentlich nicht direct an, da wir weder mit Panslavismus uns befassen, noch die ausnehmend schöne Sprache der Czechen geläufig sprechen; doch weil etwas von Signatur der Zeit darin, so übersetzen wir erstlich den Titel, der heisst: »Stimme der Orgeln (etwa so viel als Zionsharfe); Buch, enthaltend harmonische Melodien geistlicher Gesänge, componirt (praktisch ausgeführt) von J. Müller« u. s. w. Eine Vorrede des Professors und Kunsthistorikers A. W. Ambros in derselben Sprache, jedoch in lithographirter Beilage verdeutscht, bringt allgemeine Betrachtungen über den Werth und die Bedeutung des geistlichen Gesanges, giebt jedoch über Inhalt und Behandlung desselben nicht so genügende Auskunft, wie nach der Anlage des Werkes zu erwarten wäre. Denn wenn wir auch erfahren, dass der sogenannte gregorianische Priestergesang den Kern der ritualen Gesänge bildet, und dass »das Figural nach Zulass der heiligen Kirchengesetze zum festlichen Schmucke dient«, so ist das Dritte, der Liedgesang der Gemeinde, weder ritual noch verbreitet in katholischen Kirchen; diesen Gemeindeliedern aber gehört der grössere Theil des hier Gegebenen an. Daraus schliessen wir, dass — abweichend von der eigentlich römischen Art der italischen, gallicanischen und spanischen Kirche, wo die Gemeinde keine Lieder singt — die böhmischen Katholiken gleich den deutschen vom evangelischen Gebrauch berührt sind, und mehr als Rom zugestehen wird aus der Erbschaft der frommen Vorfahren, nämlich der Hussiten und böhmischen Brüder (vgl. u. A. die treffliche Melodie zum Gloria, welche von den böhmischen Brüdern stammt: Nr. 344 S. 184) aufgenommen haben. Volkskirchengesang als wesentlichen Theil des Ritus haben nur die Evangelischen; übrigens nicht blos als Gebet im engeren Sinne, wie Calvin wollte, sondern auch als Bekenntniss und Verheissung, welche nur im weitesten Sinne zum Gebete zu rechnen sind, etwa nach Augustin's Weise, dem alles Denken göttlicher Dinge Gebet war. — Wenn über diese und ähnliche Punkte, die Quellen, die öffentliche Sangweise, das Tempo u. s. w. die wortreiche Vorrede Auskunft gäbe, so würde das Urtheil erleichtert, das wir über den objectiven Werth und die Kirchlichkeit dieser Sammlung uns bilden möchten. Denn dass hier »alte würdige Melodien« anstatt der »eingeschlichenen Lieder voll Süsslichkeit und Ohrenkitzel« eingeführt seien, ist nur zum geringeren Theile der Fall; das Uebergewicht halten die weltlich modernen, in denen wir, bis das Gegentheil aus den Quellen erwiesen wird, überwiegend die Signatur des 17.—18. Jahrhunderts erkennen müssen. Die Orgelbegleitung ist ebenfalls meist modern; nicht »durch besondere Künste die Aufmerksamkeit gelehrter Musiker erregend«, aber auch nicht in vollem Sinne kirchlich, weder gregorianisch noch altevangelisch, sondern in der wohlklingend bequemen Factur der Rinck'schen Schule, mit aller sentimentalen Lieblichkeit des Rationalismus, welche etwa 50 Jahre hindurch mit ihren Zwischenspielen u. s. w. Deutschland beherrscht hat, heute aber durch die evangelischen Männer des Fortschritts bekämpft und hoffentlich zu Gunsten der classischen Wahrheit und Einfalt verdrängt wird. Hier haben evangelische und römische Kunstforscher gemeinsam gearbeitet, die wahre Tradition zu Ehren zu bringen; evangelische vorangehend haben den Römern die Quellen ihrer verschütteten Schätze neu eröffnen helfen, und römische nachfolgend haben die ächte Praxis der sixtinischen Capelle auf historischem Wege wieder gewonnen. In dem vorliegenden Werke herrscht zwieschlächtige Eklektik; die meisten dohra = Nachspiele bringen nichts als Rinck und dessen Nachahmung; zwischendurch aber finden sich auch höhere Anklänge, namentlich das aus dem Gregorianischen Entlehnte ist oft mit würdigen Harmonien überbaut, so unter Anderm gleich der erste Adventsgesang, nach der herrlichen altrömischen Weise *Ave Hierarchia*, welche die lutherische Kirche den Worten »Gottes Sohn ist kommen« unterlegt. Es versteht sich, dass wir unter kirchlich würdiger Harmonie nicht blos die Vermeidung unvorbereiteter Septimen verstehen, sondern die Einfalt der Grundharmonien, die ausser Dreiklängen und Sextaccorden nebst sparsamen Durchgängen keine künstlicheren Tonverbindungen kennt, weil diese so leicht an Weltlust und Weltschmerz gemahnen.

Die Anordnung der Sammlung nach dem Kirchenjahr bringt folgende Gesänge: auf Advent 46, Weihnacht (Vanočni) 84, Fasten (Postni) 80, Ostern (Velikonočni) 40, Pfingsten (Svatvelučni, heiliger Geist) 17 Nummern, auf die übrigen Feste nach Verhältniss weniger; schliesslich Messen und Vespern (mešni, nešpory) und Predigtlieder (před kázáním) 52, im Ganzen 395 Nummern.

Was nun zunächst die Melodien angeht, so sind einige sehr schöne, die auch bei den Evangelischen beliebt, aus dem altkirchlichen Volksgesange aufgenommen, namentlich: *In dulci jubilo* Nr. 72; *Resonet in laudibus* (auch genannt *Quem pastores laudavere*, Den die Hirten lobten sehre) 102; *Veni Creator Spiritus* 280; Gelobet seist du Jesu Christ 79; Gott der Vater wohn uns bei 370; andere sind aus lutherischen Melodien zu neuen Texten verwandt oder doch in den Grundzügen nachgeahmt, z. B. Heut triumfiret Gottes Sohn 115; Es ist gewisslich an der Zeit 307; Ich dank dir lieber Herre 182 (nach der deutschen Volksweise: Entlaubt ist uns der Walde); Wie schön leucht uns der Morgenstern 190; mancher anderer Anklänge nicht zu gedenken. Auffallend erscheint uns, und nach römischem Ritus unerklärt, wie auch einige Theile der Messe, z. B. *Gloria* 182, *Sanctus* 190 in deutscher Liedform sollen gesungen werden. — Unter den übrigen Melodien sind viele anmuthende, manche von naiver Volksthümlichkeit, sehr oft aber von so weltlichem, ja auch modern opernhaftem Klange, dass sowohl Evangelische als rheinländische Katholische sie verschmähen würden, z. B. 117:
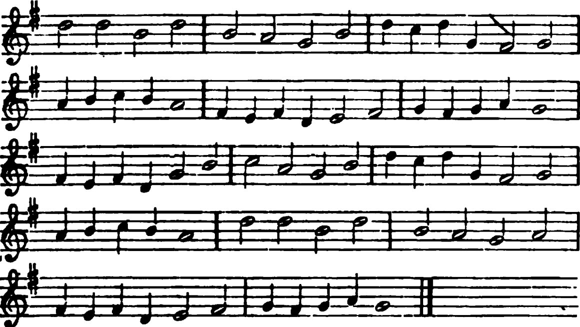


sowie auch das lieblich elegische 185:

2 Zeilen

und dann:

Solcherlei Weisen finden sich zur Fastenzeit (Nr. 142 bis 221), mehrere als zur Oster- und Pfingstzeit, z. B. 204, 207, 209; mildweltlich ist auch 337 Svatý Svatý = Heilig Heilig etc. zum Frohnleichnamfest; eins der auffallendsten dieser Art werde noch schliesslich erwähnt, das Weihnachtslied 27:



Einen eigenthümlichen Zug haben viele dieser Lieder durch die Kurzzeiligkeit und Einfachheit der Strophenbildung; selten ist die Strophe in Auf- und Abgesang gegliedert, wie Nr. 204, 321, 311, 313; die meisten Strophen beruhen auf der mittellateinischen trochaischen Tetrapodie (–◡–◡–◡–◡). Dass übrigens der rhythmische Wechsel wirklich volksthümlich sei — nicht, wie Manche wollen, eine gelehrte Erfindung — bezeugt sich ebenfalls in vielen Liedern, unter andern Nr. 235, 252, 291, 298.

Ueber die harmonische Behandlung fügen wir dem Vorhinbemerkten hinzu, dass sie, sobald man die Rinck'sche Methode einmal zugesteht, löblich ist: sauber, verständlich, zuweilen höheren Anklanges, wie das trefflich hallende Nr. 68, das ernstwürdige Nr. 71, und viele andere. Die Mollschlüsse bei Moll-Melodien sind das Gewöhnliche, gegen die altkirchliche Praxis. Einmal, wo bessere Muster vorlagen, ist die kirchliche Schönheit ganz verwischt, bei dem uralt schönen Osterliede: Christ ist erstanden Nr. 240. Wegen der dohra (Nachspiel; auch die Zwischenspiele sind mit herzurechnen) ist zu loben, dass sie oft anmuthig dem Geiste des Liedes nachklingen und meist gut rhythmisch gebaut sind. Sonderbar ist, dass sie zuweilen mitten in der Dissonanz pausiren, um das Gehör desto schärfer zum folgenden Einsatz zu reizen, z. B. Nr. 3 in der untersten Zeile; Nr. 377 S. 242 Z. 1; Nr. 391 Z. 2, 3; Nr. 394 Z. 2. — Unangenehm wirken die Zwischenspiele bei den triplirten Takten, wo die Störung des Hauptrhythmus mehr ins Gehör fällt, z. B. 117 unter andern; da uns über das Tempo keine Andeutung gegeben, so verstehen wir das nicht, es sei denn, dass auffallend langsam gesungen werde, was bei böhmischer Sanglust und rhythmischem Gesang unwahrscheinlich ist. — Ueberhaupt bleibt Manches dem Aussenstehenden ohne nähere Erklärung unbegreiflich, doch haben wir wenigstens daraus wiederum gelernt, wie sich die katholische Kirche — trotz der behaupteten Einheit des Ritus — doch sehr mannigfach gestaltet, was schon der fromme Abt Gerber beklagt, — und sehr specifisch national äussert, was Döllinger tendenziös zu läugnen sucht.

Die Ausstattung des Werkes ist sehr lobenswerth, anständig und correct.

Das Werk von Benz: *Harmonia sacra* etc. ist mit besserem Recht als viele andere katholisch und kirchlich zu nennen, weil die rituale Tradition zu Grunde liegt und die harmonische Behandlung angemessen ist, indem sie sich weltlicher Formen zu enthalten und mit Anschluss an kirchliche Meister einfach Schönes darzustellen bemüht ist. Nach Durcharbeitung mancher weltlichgesinnter Kirchensachen ist es wohlthuend, etwas Herzliches zu lesen, wo man über dem Ganzen das Einzelne vergessen kann. Doch ist es Pflicht des aussenstehenden Urtheilers, das Einzelne nicht zu übersehen, und sowohl sich selbst als katholischen Lesern die Uebelstände bemerklich zu machen, die schon seit Antony's archäologisch-liturgischem Lehrbuch (Münster, 1829) öffentlich ausgesprochen, aber keineswegs beseitigt sind. Sie knüpfen sich meist an die Divergenz der römischen, kölnischen und münsterschen Sangweise. Dazu kommt der Mangel historischer Nachweisungen, genügender Indices und Rubriken in den meisten katholischen Lehrbüchern, welcher Mangel es verhindert, dass man gute Bücher, wie Mettenleiter, Obermaier, Benz u. A. neben einander gebrauchen könne. So ist z. B. das erste *Asperges me* bei Benz die *forma festiva romana*, das *Vidi aquam* die *paschalis (festiva) romana*, das *Credo* (S. 6) aber die schwächere *forma ferialis*, statt des herrlichen *Cantus firmus*, der uns mit Rom gemein ist:

und über alles dieses, über den Unterschied der Festzeiten, der nationalen Sangweisen u. s. w. wird man nicht belehrt: ein Mangel, der den katholischen Liturgen vielleicht empfindlicher treffen möchte, weil ihm der Boden der Tradition erschüttert wird, — als den von aussen zuschauenden Kritiker, der allein die künstlerische Factur betrachtet und dem es nicht zusteht, über das katholisch Gültige zu urtheilen. Wir also begnügen uns, anzuerkennen, dass im vorliegenden Buche ein tüchtiges Streben nach kirchlicher Haltung bemerkbar ist, dessen Wirkung jedoch hinter dem geistverwandten des Münchener Protestanten Riegel (Schatz des liturgischen Chor- und Gemeindegesanges etc. von Schoeberlein und Riegel. Göttingen 1864. Vgl. Allg. Mus. Ztg. 1864 S. 429) zurücksteht, eben weil bei Benz der feste Grund der Tradition nicht überall sichtbar ist; denn um ihn anschaulich zu machen, müsste nicht allein ferial und festiv jedesmal bezeichnet, sondern auch im Allgemeinen angedeutet sein, ob man in Speyer nach kölnischer, römischer oder münsterscher Weise singe; ein blinder Eklekticismus wäre doch weder katholisch noch künstlerisch. Da der Verfasser selbst auf die ächte gregorianische Weise Gewicht legt, so wären jene Nachweisungen um so nothwendiger, da zwischen Köln, Münster und Rom geeifert wird, wer dieselbe am treuesten bewahre, und von kölnischer Seite kürzlich behauptet ist, die ächte sei

in Rom am wenigsten zu finden. Dass aber diese am treuesten und vollständigsten durch Lucas Lossius, den Lüneburger Generalsuperintendenten (1553—1579), erhalten sei, bezeugen ältere und neuere Liturgen selbst römischer Seite, wie Guidetti *Directorium Chori* (1615) und Proske *Musica Divina* (1853 sq.) mit Wort und That durch dankbare Entlehnung. — Einzelner Bemerkungen enthalten wir uns; nur möchten wir fragen, ob nicht S. 1 Zeile 4 Note 2 des Basses *H* statt *d* gemeint sei, ebenso Zeile 5 vorletzte Note des Basses; auch ist merkenswerth, dass Benz richtig declamirt *Ele-i-son*, z. B. S. 4 Z. 5 u. s. w., während insgemein auch von Katholiken, wie in der Prag-Müller'schen Sammlung z. B. S. 39 Z. 6 u. s. w. *E-lei-son* gesungen wird.

(Schluss folgt.)

Berichte.

Bremen. ~ Die erste Regung unseres wiedererwachenden musikalischen Lebens, bestehend in einem Kirchenconcert, von dem zweiten Organisten der St. Petri-Domkirche, Hrn. L. Rakemann veranstaltet, versammelte am kürzlich vergangenen Busstage eine bedeutende Anzahl von Zuhörern in den Hallen dieser Kirche. Herr Rakemann zeigte sich bei dieser Gelegenheit als tüchtiger Orgelspieler. Die zum Vortrag gewählten Musikstücke waren: Sonate von J. G. Töpfer (D-moll), Fuge über den Namen Bach von Rob. Schumann und Fuge von Händel (E-moll). Durch die Mitwirkung verschiedener Kräfte war auch ausserdem manches Interessante zu hören: Ein Quartett für Sopran, Alt, Tenor und Bass, a capella aus Psalm 143: »Meine Seele dürstet nach Gott«, von Carl Reinthaler, wurde recht gut gesungen und wirkte dem entsprechend. Der Lobgesang der Maria: »Meine Seele erhebet den Herrn«, für 12stimmigen Frauenchor a capella von Eduard Grell, vorgetragen von den Damen der Singacademie, ist unbedingt als eine sehr anerkennenswerthe Arbeit zu betrachten. Der Componist hat die beschränkten Mittel, welche ein Frauenchor bietet, nach Möglichkeit zu benutzen gewusst. Dass jedoch diese Mittel nicht ausreichend sind für Musikstücke von grösserer Ausgedehntheit, war auch hier fühlbar. Die Ausführung war recht lobenswerth. Ein Duett von Porpora, Nr. 6 der »*Duetti latini sopra la passioni*« wurde von Fräul. Eicke (in diesen Blättern schon mehrfach anerkennend erwähnt) und Fräul. von Kettler sehr correct wiedergegeben. Fräul. v. Kettler ist im Besitz einer sehr kräftigen, tiefen Altstimme und, da auch Schule zu Grunde liegt, als eine gute Acquisition für unsere Concerte zu betrachten. Etwas mehr Ruhe ist diesem Gesange jedoch noch zu wünschen, auch das zu häufige Tremoliren möchte Fräul. v. Kettler zu vermeiden suchen.

Sogar etwas Kammermusik, das Adagio aus dem Quintett von Mozart für Clarinette und Streichinstrumente, kam in diesem Kirchenconcerte zu Gehör. Herr E. Rakemann (Vater des Concertgebers) trug die Partie der Clarinette zwar sehr vortrefflich vor, doch können wir den Wunsch nicht unterdrücken, dass künftig bei Kirchenconcerten eine derartige Vermischung verschiedener Musikgattungen vermieden werden möge, denn die Wirkung ist und bleibt sonderbar.

Leipzig. *S. B.* Das vierte Abonnement-Concert (am 27. Oct.) wurde mit Gade's Michel Angelo-Ouvertüre eröffnet, einem Werke, das zwar der hinreissenden Züge entbehrt, aber von dem feinen Talente des Componisten vielfach Zeugniss ablegt. Wohl wenigen Zuhörern wird es gelungen sein, Beziehungen dieser Musik zu »Michel Angelo« herauszufinden. — Die andern Orchesterstücke waren eine Ouvertüre zum Trauerspiel »Loreley« von Emil Naumann, kgl. Hof-Kirchenmusikdirector in Berlin (zum ersten Mal, unter Direction des Componisten), und Lachner's zweite (E moll-) Suite. Das erstgenannte Werk fand wenig Anklang, was uns auch bei dem äusserlich etwas prätentiösen aber nicht gerade gehaltvollen Wesen desselben erklärlich schien. Von einer Ouvertüre zu einem Trauerspiel musste gleich im Beginn befremden, dass ein Hauptmotiv, welches die ganze Ouvertüre beherrscht, in Dur steht, und dann wollte uns auch das Thema des Allegro mit seinem flatternden Figurenwerk keinen pathetischen Eindruck machen. Ungeachtet, wie oben bemerkt, das langsame D dur-Thema die Ouvertüre gewissermaassen beherrscht, indem es oft und auch am Schlusse wiederkehrt, schien uns das Ganze doch ohne rechten Zusammenhalt, und die mitunter auf Effect zugespitzte Instrumentirung diesen Umstand eher noch zu verschärfen als zu paralysiren. Uebrigens soll nicht bestritten werden, dass der Componist das Orchester mit Gewandtheit und Kenntniss behandelt. — Die Suite von Lachner, über die wir uns schon mehrfach und eingehend ausgesprochen haben, fand bei der diesmaligen (zweiten) Aufführung fast noch mehr Beifall als bei der vorjährigen, und wenn das selbst in Leipzig der Fall ist, so scheint uns daraus hervorzugehen, dass wir mit vollen Segeln einer Epoche der Herrschaft der Compositionstechnik zusteuern, wo wahre Poesie, Gemüth und Phantasie, als zweites Moment, zurückstehen werden. Wir finden diese Wendung ziemlich natürlich, denn nachdem eine geraume Zeit hindurch die Musik nach der poetischen Seite die äussersten Anstrengungen gemacht hat, ohne weiter zu kommen — eben weil die Technik mangelhaft wurde — so muss jetzt Alles um so mehr imponiren, was virtuose Technik nicht allein nach Seite der Instrumentirung sondern und hauptsächlich nach Seite der Composition selbst aufzuweisen hat. Ein Fingerzeig, wohl zu beachten von jüngeren Kräften, die noch träumen und schwärmen und die äussere Wirkung gering achten. — Die Solopiècen des Concerts waren besetzt durch zwei Arien (Concertarie von Mendelssohn, Recitativ und Arie aus »Jessonda«), gesungen von Fräulein Marie Kümmritz aus Berlin, und das G dur-Violinconcert von Rietz, gespielt von Hrn. Concertmeister Raimund Dreyschock. Frl. Kümmritz vermochte nicht sich die Sympathien des Gewandhaus-Publicums im gewünschten Maasse zu erringen; der Grund davon lag wohl zum Theil in der geringen Modulationsfähigkeit ihrer Stimme, in der mangelhaften Aussprache und einem seltsam dunklen Timbre mancher Vocale, endlich in der Wahl der Arien, die man hier zu gut singen gehört hat und zu deren Bewältigung unserer Sängerin so Manches fehlte. Wir bedauern dieses Resultat, da Frl. Kümmritz nach anderer Seite hin, namentlich was schöne Verbindung der Töne und Reinheit der Intonation in getragenen Stellen betrifft, gute Eigenschaften entwickelte, die bei anderer Wahl vielleicht zu voller Anerkennung gekommen wären. — Herr Dreyschock spielte das Rietz'sche Concert, um mit Papa Reichardt zu sprechen, »sehr brav« und erfreute sich von Seite des Publicums des wärmsten Beifalls.

Nachrichten.

In Berlin hat die Singacademie ihre diesjährigen Concerte mit Händel's »Josua« eröffnet. — Die Proben zu der neuen Oper von Rich. Wüerst haben begonnen und soll die Aufführung nächstens stattfinden. — Die Gebrüder Müller concertirten kürzlich daselbst. — Von ebendaher meldete die National-Ztg., Hans von Bülow sei »von seinem Unwohlsein so weit hergestellt, dass er dem an ihn ergangenen Rufe eines Vorspielers des Königs von Bayern, mit welchem ein Ehrensold von 2000 Gulden verbunden worden, Folge leisten kann und in den ersten Tagen des nächsten (dieses) Monats von Berlin nach München übersiedeln wird.«

Der Pariser Kritiker M. Scudo, dessen Unglück wir neulich meldeten, ist bereits gestorben.

Die »Signale« theilen folgendes Scenarium der »Afrikanerin« von Meyerbeer mit: Vasco da Gama kommt von seiner ersten Reise aus

Afrika zurück. Er leidet mit seiner aus Negern bestehenden Ladung Schiffbruch. Zwei der Schwarzen überleben den Unfall: Nelasco, ein Afrikaner, und Celika, Exkönigin von Madagascar. Vasco und seine Gefangenen schiffen sich aus. Vasco wird vom Admiralitätsrathe wegen des Verlustes seines Schiffes verurtheilt und ihm das Urtheil in einem Octett von Bässen verkündigt, welches das packendste Stück des ersten Actes ist. Im zweiten Acte sind Vasco, die Königin von Madagascar und Nelasco im Gefängniss. Letzterer will Vasco umbringen, die Königin liebt aber Vasco, ruft nach Hülfe und rettet ihn. Im dritten Act hat Vasco die Erlaubniss erhalten, nach Afrika zurückzukehren und seine Entdeckungen fortzusetzen. Celika ist bei ihm, aber ein neuer Schiffbruch vereitelt sein Vorhaben und wirft ihn auf die Küste von Madagascar. Da ist Celika Gebieterin, sie will nun Vasco zur Liebe zwingen, oder ihn tödten. Sie vermag aber Ersteres nicht, und thut Letzteres nicht. Sie will sich den Tod geben, aber anstatt den Holzstoss zu besteigen, legt sich die schwarze Dido unter einen Manchanillen-Baum, singt ein Lebewohl an Vasco und entschläft.

Die 25. Generalversammlung der Niederländischen »Gesellschaft zur Beförderung der Tonkunst« hat den Redacteur dieser Zeitung, S. Bagge, zum correspondirenden Ehrenmitgliede gewählt.

Leipzig. Das erste Concert des Musikvereins »Euterpe« fand am 25. October unter der Direction des Hrn. v. Bernuth statt, und brachte folgende Musikstücke: Ouvertüre zu Lodoiska von Cherubini. Arie für Sopran mit obligater Violine und Orchester aus der Oper »der Zweikampf« von F. Herold, gesungen von der herzogl. Braunschweigischen Hofopernsängerin Frl. Anna Eggeling, die Violinpartie gespielt von Hrn. Huber, Concertmeister des Vereins. Concertstück in einem Satz für Violoncell von F. Servais, vorgetragen von dem fürstl. hohenzollern-hechingschen Kammer-Virtuosen Herrn D. Popper. Lieder am Clavier: Maienlied von G. Meyerbeer; »O Herz, lass ab zu sagen« von H. Litolff, gesungen von Frl. Anna Eggeling. Air von Pergolese, Sarabande von Seb. Bach für Violoncell, vorgetragen von Herrn Popper. Symphonie Nr. 5 (C-moll) von L. v. Beethoven. — Wenn bei dieser Gelegenheit der Musikreferent des Leipziger »Tageblattes« Bemerkungen macht, geeignet das Publicum und die Direction dieses Vereins zu verwirren, so können wir darüber nicht mit Schweigen hinweggehen. Erstens ist es falsch, dass das Gewandhaus »beim Alten stehen bleibt«. Man frage sich einfach: Wer hat in der letzten Zeit die trefflichsten Novitäten gebracht, z. B. die Suiten von Lachner, Symphonien von Volkmann und Abert u. s. w., die Euterpe oder das Gewandhaus? — Zweitens ist es mindestens unbewiesen, ob das Publicum der Euterpe vorzugsweise Neues hören will. Bekanntlich fasst das Gewandhaus nur einen kleinen Theil der Leipziger Musikfreunde. Sollen die daselbst keinen Platz findenden verurtheilt sein von anerkannt guter und classischer Musik nur »gelegentlich« etwas zu hören? Ganz anders stände die Sache, wenn das Publicum beider Unternehmungen dasselbe wäre (was nur in Bezug auf Einzelne der Fall ist); dann würde man von der »Euterpe« vorwiegend Neues fordern können, freilich aber auch ihr die Mittel bieten müssen, für jedes Concert — neue Noten anzuschaffen.

— Am 29. Oct. kam im Stadttheater Maillart's »Lara« zur ersten Aufführung. Wir sind ausser Stande zu diesem Product in ein Verhältniss zu treten und werden vielleicht andern Blättern die Aufgabe überlassen müssen, in angemessenen Ausdrücken darüber zu berichten.

ANZEIGER.

Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Selmar Bagge.

Leipzig, 9. November 1864. **Nr. 45.** Neue Folge. II. Jahrgang.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.
Preis: Jährlich 5 Thlr. 10 Ngr. Vierteljährliche Pränumeration 1 Thlr. 10 Ngr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr.
Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Theoretisches.

Ueber S. Sechter's Harmonie-System.

S. B. Aus mehrfacher Erfahrung wissen wir, dass im nördlichen Deutschland die Theorie Simon Sechter's (k. k. Hoforganist und Professor der Composition am Conservatorium in Wien) wenig bekannt geworden, obwohl seine Lehre von den Grundharmonien schon 1853 bei Breitkopf und Härtel erschienen ist. Es kann nur die Schuld der Darstellung sein, wenn das Werk bei den Musikern wenig Eingang gefunden hat; denn was die Sache, das System selbst betrifft, so ist es ebenso praktisch und logisch in seinen Grundzügen, wie consequent durchgeführt, und unterscheidet sich von der Masse der Harmonielehren auf das Günstigste durch feine und neue Beobachtungen der von den besten Meistern praktisch bethätigten harmonischen Grundgesetze.

Da der Verfasser dieser Zeilen die ganze Lehre der Harmonie und der sich daran schliessenden mehr praktischen Disciplinen des Contrapunkts u. s. w. an der Hand dieses Theoretikers durchwandert, und auch durch mehrjährigen eigenen öffentlichen, wie Privat-Unterricht bethätigt hat, so hält er es nur für eine angenehme Pflicht der Dankbarkeit, die wesentlichen Merkmale des Sechter'schen Systems auch den Lesern dieser Blätter zu vermitteln.

Sechter's System, theoretisch sich an Kirnberger anlehnend, praktisch zunächst auf die Meister Bach, Haydn, Mozart und Beethoven (begreiflicherweise mehr auf den ersten und mittleren als »letzten«) sich stützend, im Grunde aber auf alle Musik passend, die das moderne Tonsystem (Dur und Moll) zur Grundlage hat, geht von der reinen und strengen Diatonik aus, wie sie z. B. in Seb. Bach überwiegend zur Anwendung kommt. Alles Fernere was zur Harmonik gehört, nämlich Modulation (Tonart-Wechsel) und Chromatik, ist auf jene basirt, während die Enharmonik, als die auf täuschender Ueberraschung beruhende Form der Harmonik, ebenfalls auf diesem Grunde wenigstens verständlich wird, wenn es sich auch in Bezug auf ihre Anwendung mehr um ästhetische Bedingungen handelt.

Der Contrapunkt, als die vorwiegend melodische Kunst des Tonsatzes, welcher die Harmonie erst erzeugt, nicht aus ihr hervorgeht, konnte nicht anders als selbständig behandelt werden und bildet bei Sechter auch ein besonderes Buch, von dem wir übrigens hier nicht zu sprechen beabsichtigen, da wir vielmehr nur die Grundzüge mittheilen wollen, auf welcher die Theorie seiner Harmonik beruht.

Zum Verständniss manches unserer Leser, der in den technischen Ausdrücken der Schule nicht bewandert ist, wollen wir bemerken, dass unter Diatonik, diatonischem Satz u. dgl. jener Satz verstanden wird, der sich in der Tonart, die augenblicklich herrscht, jedes Tones enthält, der nicht in der Scala derselben liegt. Die diatonische Musik hat dadurch etwas herb-Kräftiges, sie kennt nicht die weichen und leidenschaftlichen Klänge der chromatischen Musik, die aus ihr hervorgegangen, die aber auch bereits zu so umfassender Anwendung gekommen ist, dass die geistreichsten neueren Tonsetzer, weit entfernt, Jenen zu folgen, die in einer weiteren Ausbeutung der Enharmonik das einzige Heil der fortstrebenden Tonkunst suchen, vielmehr zur Diatonik zurückgreifen und ihre Mittel in Anwendung bringen; in einer durch die moderne Melodik freilich vielfach bedingten ganz anderen Weise als die Wiener Schule, die, vom Volksthümlichen ausgehend, das Tonika-Dominanten-Wesen vorwiegend begünstigt und die übrigen Harmonien der Tonart mehr bei Seite gelassen hatte. — Es giebt ein diatonisches Dur und ein diatonisches Moll. Das erstere kennt nur die 7, auf- und absteigend sich gleichbleibenden, bekannten Töne, die ihrem inneren Verhältnisse nach für jede Durtonart dieselben sind, nämlich die bestimmte Folge von ganzen und halben Tönen, oder grossen und kleinen Secunden. In Moll unterscheidet Sechter eine ältere und neuere Tonleiter. Die ältere bewegt sich nicht von der ersten bis achten (wieder ersten) Stufe, sondern sie geht blos bis zur sechsten natürlichen Stufe, wo sie wieder umkehrt; unter der ersten Stufe setzt sich dann der Leitton an; die sechste Stufe erhält dadurch eine ausschliessliche Beziehung auf die fünfte, die siebente erhöhte (der Leitton) auf die erste Stufe.*) Es ist dies die im nördlichen Deutschland nach dem Vorgange einiger Theoretiker sogenannte harmonische Tonleiter, eine Bezeichnung, die in dieser Ausdrucksform eigentlich keinen klaren Sinn hat. Es soll damit gemeint sein, dass sie ausschliesslich der Harmonie fähig sei, oder

*) Es würde auch in der Durtonart von Vortheil sein, einen solchen Unterschied festzuhalten und auf die grössere Natürlichkeit der »älteren« Scala hinzuweisen. Uebrigens kommt Sechter wegen der Auflösung der »unreinen Quinte« der zweiten Stufe zu demselben Resultat, wenn er auch nicht gleich Anfangs in Dur eine doppelte Scalen-Gestaltung aufstellt.

allein der Harmonie der Molltonart entspreche. Aber diese Ansicht ist nicht unbedingt richtig, da die im Gegensatz zu jener sogenannte melodische Molltonleiter (die eigentlich unmelodischer ist als die »harmonische«!), nämlich die von der fünften zur achten Stufe durch die sechste und siebente erhöhte Stufe aufsteigende, und von der achten zur fünften durch die sechste und siebente nicht erhöhte (oder einfache) Stufe absteigende Tonleiter, auch der begleitenden Harmonie fähig ist, was aus zahlreichen Beispielen der besten Meister bewiesen werden kann, wenn auch nicht in Abrede zu stellen ist, dass eine zu häufige Anwendung derselben nicht vortheilhaft wäre. Die Bedingung der Anwendbarkeit der sechsten erhöhten und der siebenten nicht erhöhten Stufe ergiebt sich einfach aus der Natur ihrer Entstehung oder Ableitung. In A-moll z. B. ist *fis* nur zu dem Zweck da, um von der fünften Stufe *e* zur rechten siebenten (*gis*) zu gelangen. In ähnlicher Weise ist *g* da, um ohne Sprung von *a* nach *f* herabzukommen. Hieraus ergiebt sich, negativ, dass im diatonischen A-moll *fis* nicht abwärts, *g* nicht aufwärts, ferner *fis* nicht nach *g*, und *g* nicht nach *fis* fortschreiten kann. Die sogenannte »harmonische Moll-Tonleiter« würde den Secund-Schritt von der sechsten zur siebenten Stufe entweder gänzlich ausschliessen oder nur mit der in gewissen Fällen sehr schlimmen übermässigen Fortschreitung. Wir sagen »in gewissen Fällen«, weil dieses Intervall nicht blos in seiner Umkehrung als verminderte Septime (wo es ganz gut), sondern auch als definitive Secunde anwendbar ist, sobald die beiden Töne zu einer Grundharmonie gehören, z. B. zum verminderten Septimenaccord der siebenten Stufe. Das ist aber dann kein melodischer »Schritt«, sondern ein »Sprung«.

Die beiden Tonleitern nun einmal festgestellt, müssen nothwendig die Schwingungsverhältnisse berücksichtigt werden. Eine Theorie, die tiefgehende, durch Gewöhnung und unzureichende Schärfe des menschlichen Ohrs zwar unmerkliche, aber nun einmal von der Natur gegebene Unterschiede verwaschen wollte, hätte gar keinen Boden und Halt mehr. Die Sechter'sche Theorie schliesst sich vielmehr ebenso fest an die factischen Verhältnisse, wie auf der andern Seite M. Hauptmann und in neuester Zeit Helmholtz. Die Quinte der zweiten Stufe in Dur ist bei Sechter eine »unreine«,*) welche Bezeichnung wir sogar der Hauptmann'schen vorziehen, durch welche letztere sie mit der »verminderten« Quinte der siebenten Stufe gleichen Rang erhält, der ihr doch dem innern Maasse des Unterschieds nach nicht zukommt.

Die Natur dieser falschen oder unreinen Quinten (in Dur zweite und siebente Stufe; in Moll kommen deren noch mehr vor, und die »unreine« Quinte nimmt nun ihren Platz auf der siebenten natürlichen Stufe ein) ist es, welche auf die Gesetze der Accordfortschreitung beschränkend und zugleich ordnend eingreift.

Bevor das hierauf Bezügliche gesagt werden kann, muss zuerst das Nöthige vom »Fundament« und seinen Fortschreitungen erklärt werden.

Unter Fundament versteht man den eigentlichen Grundton jener Accorde, die sich als wesentlich aus der ganzen Gruppe eines Satzes herausheben. Durch die Anwendung einfacher und doppelter, ja drei- und mehrfacher melodischer Durchgänge, also im mehr contrapunktischen Satz, entstehen nämlich Accorde, die für sich und als solche keine Bedeutung haben; von diesen und allem melodischen Schmuck abgezogen, stellt sich das Fundament als das Glied und der Fundamentalgang als die Kette der Glieder dar, welche den ganzen Zusammenhang des harmonischen Gebäudes hält und vor dem Auseinanderfallen schützt. Der Gang des Fundaments ist so zu sagen der unsichtbare oder unhörbare aber in seinem Wirken fühlbare Ordner der Harmonie (wie es Rhythmus und Periodik in Bezug auf die zeitliche Folge sind), dessen Ansehen nur in der Enharmonik umgeworfen wird, daher jeder enharmonische Uebergang eine Art elektrischen Schlages bewirkt, der zu Zeiten wohlthätig ist und erfrischt, im Uebermaass genossen aber abstumpft und unempfindlich macht.

Das Fundament bewegt sich am lebhaftesten in Bach'scher, überhaupt in vorwiegend harmonisch-reicher Musik; es wird ruhiger bei den classischen Meistern Haydn, Mozart und Beethoven; es wird faul bei der Salon- und schlechten Virtuosenmusik; es hat gar nichts zu reden bei der eigentlichen auf die Enharmonik basirten »Zukunftsmusik«.

Fundament-Schritte kann es nur sechs geben, da von einem gegebenen Ton der Tonleiter aus nur zu einem der sechs übrigen »gegangen« werden kann, eine Wiederholung desselben Tones aber kein »Schritt« ist. Von diesen sechs sind aber nur vier selbständig und direct; zwei sind eine Zusammenziehung aus je zwei anderen. Jene vier sind folgende: 1) Eine Quarte aufwärts (z. B. vom *C*-Accord zum *F*-Accord); eine Quinte aufwärts (z. B. vom *C*-Accord zum *G*-Accord); 3) eine Terz abwärts und 4) eine Terz aufwärts. Die Fortschreitung Secunde aufwärts (z. B. vom *C*- zum *D*-Accord) ist eine Zusammenziehung von Terzabwärts und Quarte-aufwärts; die Fortschreitung Secunde-abwärts (z. B. *D*-, *C*-Accord) ist eine Zusammenziehung von zweimal Quart-aufwärts (*D*-*G*-*C*). Der Grund jener Unterscheidung in directe und zusammengezogene Schritte liegt in dem Vorhandensein oder Nichtvorhandensein gemeinsamer Töne. Vom *C*-Accord zum *F*-Accord ist ein Ton gemeinsam (*c*), vom *C*- zum *A*-Accord sind es zwei Töne (*c* und *e*). Dagegen der *C*-Accord mit dem *D*-Accord (oder umgekehrt) nichts Gemeinsames hat. In Bezug auf den Schritt secund-aufwärts stimmt Sechter mit Hauptmann überein, da beide den eine Terz unter dem ersten liegenden Accord als vermittelnden annehmen. In Bezug auf den Schritt secund-abwärts differiren die beiden Theoretiker, denn Hauptmann nimmt hier den eine Terz über dem ersten liegenden Accord als zwischenliegenden an. Oder (z. B. die Folge *E*, *D*) in Noten ausgedrückt:

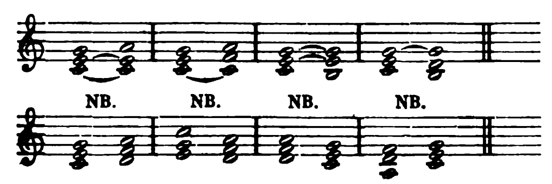


Die sechs Schritte lassen sich noch nach mehr Gesichtspunkten charakterisiren: 1) nach dem Maasse der Kraft. In dieser Beziehung erscheinen zwei: Secund- aufwärts und abwärts als die stärksten, weil sämmtliche Töne neu eintreten. Das Uebermaass von Kraft erzeugt hier Herbheit, die bei fortgesetzter Anwendung unerträglich wird. Kräftig, aber nicht herb, sind die Schritte Quart- und Quint-aufwärts, wo ein Ton gemeinsam ist. Matter ist der Schritt terzabwärts, obwohl immer noch kräftig genug, weil der Grundton des zweiten Accords neu ist. Am mattesten ist der Schritt terzaufwärts, weil Grundton und

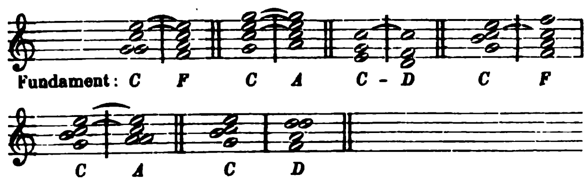
*) Um sich von der Richtigkeit dieses Verhältnisses zu überzeugen, darf man, abgesehen von den dasselbe Verhältniss ergebenden Schwingungsberechnungen, nur die drei Hauptaccorde einer Durtonart, nämlich Tonika und beide Dominanten, vollkommen rein stimmen. Es sind dann auch die Dreiklänge der dritten und sechsten Stufe vollkommen rein, aber der der zweiten Stufe wird merklich unrein klingen: Terz und Quinte sind gegen den Grundton zu tief.

Terz des zweiten Accords nicht neu sind und die Quinte allein nicht selbständig genug wirkt, vielmehr in nicht wenig Fällen als Sept des vorhergegangenen Accords empfunden wird. Eine öfter wiederholte Folge dieses Schrittes würde die entgegengesetzte Wirkung machen, wie die der Secundfortschreitungen, nämlich eine unerträglich flaue, stockende.
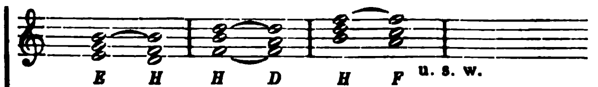
Ein anderer Gesichtspunkt ist der der praktischen Sicherheit, oder der grösseren und geringeren Gefahr in Quintenfortschreitungen zu gerathen. Doch fällt dieser Gesichtspunkt mit dem jener obigen ersten Unterscheidung in directe und zusammengezogene Schritte zusammen. Denn offenbare oder verdeckte Quinten können füglich nur bei zusammengezogenen Schritten, also beim Secundsteigen und Secundfallen vorkommen; bei den vier directen Schritten (vom Bass abgesehen) nicht, sobald das Liegenlassen der gemeinsamen Töne beachtet wird:
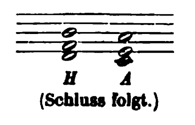


Noch ein weiterer Gesichtspunkt ist der der Anwendung der Dissonanz (Septime) und das Vorkommen der unreinen oder falschen Quinte. Von hier aus betrachtet stellen sich die Dinge wie folgt: Da Sechter nur jene Auflösung des oberen Tons der Septime nach unten als gänzlich befriedigend anerkennt, die entgegengesetzte Art (das Steigen des unteren Tones) aber auf andere Weise erklärt, ferner aber vorläufig auch auf der Vorbereitung der Dissonanz besteht, so ergeben sich drei Schritte als fähig zur Aufnahme der Dissonanz, und drei als unfähig. Die ersten sind: Quart-aufwärts, Terz-abwärts, Secund-aufwärts; als die zweiten ergeben sich die drei andern von selbst. Mit andern Worten: Bei dem Quart-steigen, Terz-fallen und Secund-steigen kann die Septime vorbereitet und aufgelöst werden:



Etwas abweichend verhält es sich mit den falschen Quinten, welche beim Terz-fallen als Sept liegen bleiben müssen, beim Secund-steigen zwar aufgelöst aber nicht vorbereitet werden können. Inwiefern die sonst geforderte Vorbereitung hier erlassen wird, lässt sich in Kürze nur mit Hinweisung auf die Zusammenziehung zweier Schritte erklären. Die Auflösung des zusammengezogenen Processes ergiebt nämlich eine innerliche Vorbereitung. Wenn nach dem *A*-Accord der verminderte *H*-Accord direct folgt, so ist er nicht erkennbar vorbereitet; die Auflösung der Folge aber in *A-F-H*, ergiebt obige »innere« Vorbereitung, die also nur nicht vollkommen deutlich geworden ist. — Dagegen fallen, wie schon gesagt, jene Schritte des Fundaments Quint-aufwärts und Terz-aufwärts ganz weg, welche im ersten oder zweiten Accord eine nicht reine Quinte haben, sie sind als Fundamentalfolgen unberechtigt:



und gehören in das Gebiet der melodischen »Durchgänge«. Beim Secundfallen ist es wieder etwas anders, da hier die unreinen Quinten wenigstens aufgelöst werden können:



(Schluss folgt.)

Recensionen.

Geistliche Musik.

Hlas Varhan, čili kniha obsahujici harmonisované napěvy duchovnuh zpěvů etc. praći Josef Müller, s revisi Sigm. Kolešovského, za redakcí Vinc. Bradáče, Prag 1864. Tom. 1. 251 S. Fol. (Mit Vorrede von A. W. Ambros.)

Harmonia sacra. Gregorianische Gesänge etc. für eine oder vier Stimmen mit Orgel bearbeitet von J. B. Benz. Op. 4. 2. Aufl. Speyer, Bregenzer 1864. 84 S. Fol. Pr. 2 Thlr. 24 Ngr.
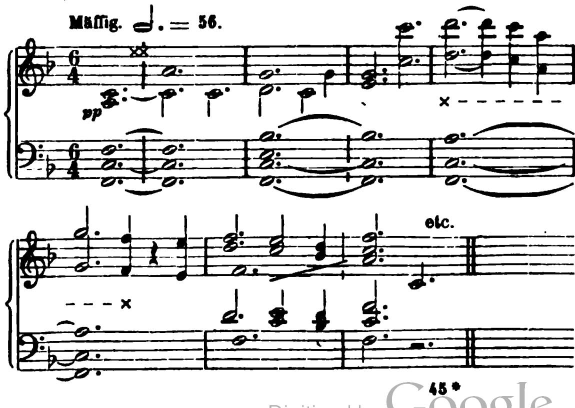
R. Hol, Der 23. Psalm für Tenor-Solo, Chor und Orchester. Op. 35. Clavierauszug. Leipzig und Winterthur, Rieter-Biedermann. 37 S. Fol. Pr. 1 Thlr. 20 Ngr.

R. Gläser, Choralbuch für 4stimmigen Männerchor. Leipzig, Breitkopf und Härtel 1864. 66 S. 8. Pr. 20 Ngr.

Eduard Grell, Zwanzig Motetten für jede Zeit, für drei Männerstimmen. Neu-Ruppin, Petrenz 1864. 39 S. in 4°. Pr. 27 Ngr.

(Schluss.)
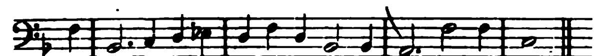
Der 23. Psalm von R. Hol ist ein Zeugniss desjenigen Protestantismus, der in sanften oder scharfen Erregungen der feineren Sinnlichkeit ohne objectiven Hintergrund Religion machen will; ein verspätetes Curiosum, welches auf schwacher Nachahmung der schwächeren Kirchensätze von Mendelssohn beruht. Wäre aber nur der moderne weichliche Kirchenton irgend zu einer festen Gestalt gediehen, wie die kürzeren (besseren) Mendelssohn'schen Psalme thun, oder Rinck's sanftmüthige Präludien, die doch im *Cantus firmus* oder auch in lieblichen canonischen Führungen einen objectiven Anhalt bieten! Hier aber werden uns einige ziemlich matte Melodien geboten, die mit Räthseln, Süssigkeiten, Klangeffecten und eigensinnigen Imitationen verbrämt doch nicht zur Kraft gedeihen. Nr. 1: Solo und Chor, die drei ersten Psalmverse umfassend — beginnt:



wo das Melisma x....x durchflochten mit dem ersten Motiv xx die Quelle langer Imitationen wird; danach tritt ein *Cantus firmus* ein »Der Herr ist mein Hirte«; beide Motive werden als vocales und instrumentales gegeneinander geführt, mit zuweilen interessanten Klangeffecten, wobei jedoch die Instrumente mehr sagen als der Gesang, übrigens aber alle Künste der modernen Modulation ausgebeutet werden, und doch nicht so recht einschlagen wollen. — Nr. 2: Arie zu den Worten »Und ob ich schon wanderte im finstern Thal« *Allegro molto agitato* ₵ 𝅗𝅥 = 76 ist leidenschaftlich, scenisch malend gehalten mit drastischer Modulation, wiederum an die schwächsten Tonsätze seines Meisters anklingend. — Würdig und feierlich beginnt der Schlusschor »Du bereitest vor mir« etc., dem etwas langsameres Tempo als 𝅗𝅥 = 66 zu wünschen wäre. Den letzten Vers »Gutes und Barmherzigkeit werden mir folgen«



singt der Chor in ähnlicher Haltung wie den Anfangschor, leicht fugirt; in der ersten Durchführung S. 23, 24 mild anmuthend, dann durch ein Gegen-Thema S. 26



nebst neuen Instrumentalfiguren mehr belebt, ist es der gelungenste Satz des Ganzen, wenn man einmal dieser Richtung Beifall geben will. Dinge, wie den ziemlich geschraubten Orgelpunkt S. 33, 9 Takte — oder das matt verweilende 7taktige *d—es* S. 25—26 — oder das scharf gegensätzliche *ff* und *pp* S. 29, 37 — lassen wir hier unerwogen, und zweifeln nicht, dass das Werklein, welches allerdings Spuren von Talent enthält, bei Gleichgesinnten die beabsichtigte Wirkung thun wird.

R. Gläser's Choralbuch für 4stimmigen Männerchor ist im Sinne der Rinck'schen Schule sauber gearbeitet. Die nicht ursprüngliche (rhythmische) sondern psalmodische Gestalt, welche ja von vielen Männern des Fortschritts noch heute für die ehrwürdig kirchliche erklärt wird, liegt zu Grunde; die Harmonien sind diesem gemäss in der Generalbassweise Schicht's und Rinck's durchgeführt. Wer diese aus der Zeit des Pietismus uns vererbte Singart für gültig und genügend hält, wird sich an der guten Factur, den ruhig schreitenden Harmonien, deren Modulation trotz mancher Minderseptimen im Ganzen doch bescheiden und klar dahergeht, erfreuen, und selbst den leicht dunstig und gedrückt klingenden 4stimmigen Männergesang — gegen den nun einmal kein Widerstand der Heuler und Aristarche aufkommen kann! — über sich ergehen lassen. Zu beklagen ist, aber nach dem Vorigen erklärlich, dass unter den 80 Liedern die grössere Mehrzahl pietistischen Inhalts und Klanges ist, kaum ein Zehntel aus der goldnen Zeit der Liederfreude, wo die Kirche noch nicht mit dem düstern hallischen Leichentuche überhangen war.

E. Grell hat vor Allem das Verdienst, statt künstlicher Vierstimmigkeit den kraftvollen dreistimmigen Posaunensatz, der den Männern am meisten geziemt und am besten klingt, auch vordem von einigen klangkundigen Meistern, z. B. Mozart und Händel, in ähnlichem Falle bevorzugt ward, einmal wieder zu Ehren zu bringen. Ueber jenem Verdienst aber steht das höhere, in edler kirchenmässiger Satzweise ohne äusserliche Reizmittel ein gesundes vollständig Lebendiges hinzustellen, das wohlklingend und erbaulich sei. Geniale Züge, schwungvoll neue Melodien sind wenig darin, aber auch das ist ein Verdienst in unserer Zeit: nicht mehr zu sagen, als man weiss. Damit wollen wir nicht blos einen *Succès d'estime* aussprechen, sondern ein Lob des ehrlichen Künstlers. Besonders zu beachten ist die Wirkung der canonischen Kunst, welche nicht allein aus Kleinem Grosses macht, sondern die innerste Bildkraft eines Tonbildes zu Tage bringt: sie ist in der Mehrzahl der Sätze ohne anmaassliches Wesen an der rechten Stelle verwandt. Hervorzuheben sind an Schönheit und Erbaulichkeit Nr. 10: Wandelt würdiglich; Nr. 11: Herr lehre mich thun nach deinem Wohlgefallen; Nr. 12: Der Herr ist nahe allen denen, die ihn anrufen.

Lieder mit Clavierbegleitung.

Armin von Böhme, 5 Gesänge aus dem Liederkreis von R. Pohl »Getrennte Liebe«. Op. 3. Hamburg, Schuberth. Pr. 22½ Ngr.
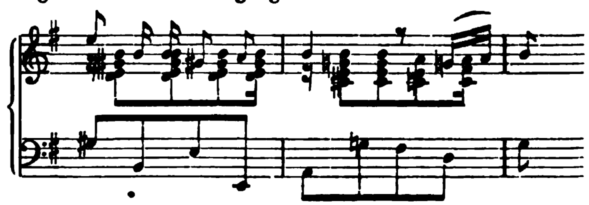
Max Bruch, 10 Lieder etc. Op. 17. In 3 Heften. Breslau, Leuckart. Pr. à 12½ und 15 Ngr.

Louis Ehlert, 5 Lieder. Op. 30. Leipzig und Winterthur, Rieter-Biedermann. Pr. 20 Ngr.

Adolf Jensen, 6 Lieder im Volkston von Wilhelm Hertz. Op. 14. Leipzig und Winterthur, Rieter-Biedermann. Pr. 1 Thlr. 5 Ngr.

Henri Hugo Pierson, 3 Gedichte von Shakespeare. Op. 63. Leipzig und Winterthur, Rieter-Biedermann. Pr. 1 Thlr.

D. Die vorliegenden Compositionen sind von sehr verschiedenem Werthe, mag man nun die relative Fülle ursprünglicher Erfindung, oder die in der Auffassung der Gedichte und der Behandlung des Einzelnen hervortretende Bildung und künstlerische Ueberzeugung ins Auge fassen. Unserer Meinung nach stehen die Lieder von Ehlert durch den natürlichen Fluss und Ausdruck der Melodien, durch die feine und meist glückliche Auffassung der Worte und die bei grossem technischen Geschick hervortretende Maasshaltung in den Mitteln unter allen genannten an erster Stelle. Zwar sind seine Gedanken keineswegs neu und ungewöhnlich, man spürt fremden, namentlich Schubert'schen und zuweilen Schumann'schen Einfluss; aber man sieht, dass der Componist die fremden Eindrücke in sich verarbeitet hat, und was er giebt, macht den Eindruck des selbständig Nachempfundenen. Ganz weiss er sich freilich nicht immer vor gewöhnlich klingenden Phrasen zu schützen, und verfällt auch, wiewohl selten, der Versuchung in der Modulation eigene und dann verkehrte Wege zu gehen. Diesen Rückgang z. B. von E-dur nach G-dur:



so einfach er aussieht, wird sich schwerlich Jemand gerne gefallen lassen.*) Dagegen wird man das letzte Lied »Laulich zieht die Abendluft«, nach Texteswworten von Klaus Groth, durch zarte Auffassung und einfach sinnige Behandlung sich auszeichnend, nicht ohne Eindruck hören und sich auch an dem lebhaft erregten dritten »Was schmettert die Nach-

---

*) Weit natürlicher wäre der directe Weg über A-moll gewesen. D. Red.

tigall« (von Gruppe) sich erfreuen. Eblert braucht niemals mühsam zu arbeiten und zu künsteln, damit etwas entstehe, was in seiner Art wirksam sei; schöpft er gleich nicht aus unergründlichen Tiefen, so weiss er doch das, was er sagen will, mit einfachen Mitteln so zu sagen, dass er verstanden wird. Ausserdem sind seine Lieder sangbar und, wie uns scheint, zur Bildung im ausdrucksvollen Vortrage ganz geeignet.

Nach ihnen zieht zunächst die lange Reihe neuer Lieder von Max Bruch unsere Aufmerksamkeit auf sich. Was wir an diesem jungen Künstler früher anerkannten: nicht gewöhnliche Begabung, tüchtige Schule, dabei einen gebildeten poetischen Sinn, der sich auch in seinem Produciren fruchtbar erweist, das zeigt jedes kleinste Stück, was uns aus seiner Feder zu Gesicht kommt; auf neue Offenbarungen, welche die Kunst der Production desselben verdanken sollte, warten wir einstweilen noch. — Die obigen Lieder zerfallen in zwei Gruppen; die sieben ersten haben Texte aus den von Geibel und Heyse übersetzten spanischen und italienischen Liedern, den drei letzten liegen Lieder des begabten H. Lingg zu Grunde. Die ersten fordern von selbst zur Vergleichung mit Schumann auf, dem jene Lieder zu den unvergleichlichsten Blüthen den Stoff geboten. Wie berauschend wahrhaft wirkt in den meisten Nummern seines spanischen Liederspiels die Mischung einer gewissen südlichen Gluth mit der warmen Innigkeit des deutschen Gemüthes, die sich doch nirgendwo verleugnet. Bruch's Talent ist nicht so geartet, einer fremdartigen Empfindungsweise in ihrer Art gerecht zu werden, es ist nicht so biegsam, sich derselben leicht anzubequemen; er wird immer eine gute sangbare Melodie geben, wird auf Declamation und Modulation alle Sorgfalt verwenden, und wird sein Verständniss und seine Auffassung vielfach in einzelnen glücklichen und feinen Zügen kundgeben; er bleibt doch schliesslich der deutsche so und so geartete Componist, der vor seinem Notenblatte sitzend mit einer gewissen Bemühung jenen Stimmungen und Bildern sich nähert, die ein Geist wie Schumann unmittelbar lebendig anschaut. Daher haben die meisten der Bruch'schen Compositionen jener spanischen Texte etwas Nüchternes, Farbloses, man kann nur selten sagen, dass die Melodie aus der Stimmung des bestimmten Liedes mit Nothwendigkeit hervorgegangen, ihm gleichsam auf den Leib gegossen sei. Die drei ersten Lieder haben geistliche Texte; unter ihnen heben wir das zweite (»Der heilige Joseph spricht«) als naiv und anmuthig gedacht hervor, während das dritte (»An den Jesusknaben«) sich nur in mehrfach gehörten, theilweise nüchternen Phrasen bewegt, welche durch das geschickte Begleitungsspiel nicht gehoben werden können. Von den vier folgenden überrascht Nr. 2 (Carmosenella) durch lebhaft humoristischen Ausdruck, sowie durch geschickte Handhabung des dreitaktigen Rhythmus; Nr. 1 (»Von den Rosen komm ich«) hält den Vergleich mit Schumann nicht aus; Nr. 3 (Verlassen) zeigt einfach natürlichen Ausdruck der Traurigkeit ohne neue Züge; Nr. 4 (»Bald stösst vom Lande«) scheint uns im Ausdrucke vergriffen. Von den drei letzten Liedern ist Nr. 1 (Tannhäuser) bemerkenswerth; der Gegensatz von treibender Unruhe und schmeichelndem Zuspruch ist glücklich ausgedrückt. Die beiden letzten (der junge Invalide, Klosterlied) haben weniger eigene oder interessante Züge. Wir können in den Liedern wohl einen höchst begabten Musiker von Geschmack und künstlerischer Bildung erkennen, aber es fehlt ihm jener erwärmende Zug, der aus verborgenen Tiefen des Herzens kommt und dieselben beim Hörer zu bewegen weiss; alles bleibt gewissermaassen auf der Oberfläche des Pathos, tiefe Leidenschaft und reiche Fülle der Empfindung sind ihm fremd.

Von den übrigen Genannten verdient auch A. Jensen Beachtung. Wir erinnern uns seinem Namen in dieser Zeitung schon mehrfach begegnet zu sein, und der Kern des Gesagten war meist, dass ihm bei Anerkennung seines Talents und seines lebhaften Empfindens, Maasshaltung und Streben nach Einfachheit anempfohlen wurde. Um so mehr durfte es uns auffallen, auf dem Titel obiger Lieder die Worte »im Volkston« zu lesen; und bei näherer Durchsicht überzeugten wir uns, dass diese Bezeichnung den Liedern nicht zukommt; nicht blos die meist sehr selbständig behandelte und oft complicirte Begleitung, sondern mehr noch die harmonische und rhythmische Behandlung haben durchweg etwas dem Charakter des Volksliedes Widersprechendes. Im Uebrigen ist Jensen am Meisten von den oben Genannten als Anhänger der neuromantischen Schule zu bezeichnen, wenngleich er sich diesem Einflusse nicht ausschliesslich hingiebt, und namentlich in lobenswerther Weise nach grösserer Einfachheit strebt. Seine Melodien sind sangbar, natürlich und fliessend, aber dem Inhalt nach weder tief noch neu; in der harmonischen Behandlung der Begleitung zeigt er Sicherheit und grosse Sorgfalt und lässt mehr wie einmal erkennen, dass die Fülle neuer harmonischer Combinationen, die Schumann als wirksame Mittel des Ausdrucks verwenden gelehrt hat, auch auf ihn nicht ohne Eindruck geblieben ist. Ein einzelnes der Lieder hervorzuheben wüssten wir nicht; wir würden vielleicht das zweite (Fernsicht) am liebsten hören, da es durch einen frischeren, freieren Ton uns aus der fortwährenden Klage über verlorene Liebe emporhebt, welche die übrigen durchzieht, und in welcher der Dichter, Herr W. Hertz, mit Vorliebe zu schwelgen scheint.

Herr Henri Hugo Pierson hat zur Säcularfeier der Geburt Shakespeare's drei Lieder von ihm (Romanze aus dem Kaufmann von Venedig, Ständchen aus den beiden Veronesern, Elegie aus Cymbeline) componirt und als Op. 63 erscheinen lassen. Er hat sich augenscheinlich um die Auffassung und Wiedergabe der Worte, um den richtigen Ausdruck der Empfindung und die Wahl und Behandlung der begleitenden Motive ausserordentliche Mühe gegeben und dadurch an manchen Stellen glückliche Wirkung erzielt; im Ganzen aber hat er den Charakter des mit Reflexion Gemachten nicht verwischen können, und den Eindruck einheitlicher Gestaltung und fliessender Erfindung hervorzubringen ist ihm nicht gelungen.
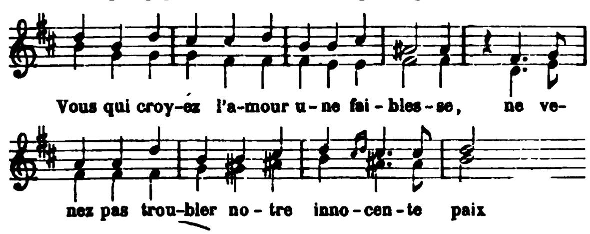
Noch übrig sind unter den Genannten die Lieder von Armin v. Böhme. Wenn die, welchen die Natur hohe Begabung nicht verliehen, wenigstens in den Grenzen des Einfachen und Natürlichen bleiben wollten, so würde man ihre bescheidenen Versuche ohne Härte als das entgegennehmen, was sie sind. Tritt einem jedoch, wie hier, affectirter Ausdruck, anspruchsvolle Modulation, daneben Geschmacklosigkeit und Leerheit allenthalben entgegen, so können wir doch nur wünschen, dass die Herren Verleger gegen die Uebernahme von dergleichen Producten etwas spröder sein mögen.

Gehen wir von diesen weniger erfreulichen Erscheinungen zu einer interessanteren und verdienstlicheren Publication über, wir meinen die

Duette für zwei Sopranstimmen mit Pianofortebegleitung: die Najaden von Lully, die Sirenen von Händel, Thyrsis und Nice von J. Haydn. Leipzig, Breitkopf und Härtel. Pr. à 12 und 15 Ngr.

Dem Lully'schen Duett liegt ein dreistrophiges fran-

zösisches Gedicht zu Grunde; die erste Strophe hat nach kurzem Vorspiele eine weiche Melodie (H-moll), die den Worten völlig angepasst ist, von zwei beständig in derselben Bewegung gehenden Stimmen gesungen:



und für je zwei Verse eingerichtet, so dass man dieselbe, da die letzten beiden Verse wiederholt werden, dreimal hört. Die zweite Strophe hat, bei gleicher Bewegung und fast gleicher Eintheilung, eine etwas lebhaftere, kräftigere Färbung; die dritte ist behandelt wie die erste. Wiewohl die Melodie nicht ohne Reiz ist, so wird doch der Eindruck der Einförmigkeit beim Anhören des Ganzen schwerlich überwunden werden; das Stück appellirt durchaus an das historische Verständniss, und man hat sich zu erinnern, dass Lully's (1633—1687) Hauptaugenmerk auf gute Declamation und affectvolle Wiedergabe des sprachlichen Ausdrucks gerichtet war, was die freie Bewegung der Melodie hemmte und selbständige Gestaltung von Ensemblestücken u. dgl. unmöglich machte. Die Clavierstimme ist vom Herausgeber bearbeitet. — Das zweite Duett von Händel ist ein Sirenengesang, welcher aus der Oper »Rinaldo« genommen ist (Chrysander, Händel Bd. 1 S. 291), welche 1711 in London aufgeführt wurde; in diese aber ist die Melodie herübergenommen aus einer schon in Italien zwischen 1707 und 1709 componirten Cantate *Fillide e Aminta* (Chrysander I S. 238). Die Melodie hat den Rhythmus der Siciliana, Chrysander vermuthet, dass ein italienisches Volkslied dabei benutzt sei. Ausserdem berichtet er, dass im Rinaldo die Sirenen einstimmig singen, aber Quartettbegleitung dazu gesetzt sei. In der vorliegenden Ausgabe werden zuerst zwei Verse von einer Stimme, dann zwei folgende mit einer hinzutretenden zweiten gesungen, die aber nur harmonisch begleitet; ein kleines Zwischenstück ist ganz einstimmig. Mag nun das Lied Händelsch, oder italienisch-volksthümlich sein, uns scheint auch hier ein historisches Interesse zur unbefangenen Würdigung des Stückes hinzukommen zu müssen; den Händel, den wir alle kennen und bewundern, muss man hier nicht suchen. — Wie wenn man aus steifer und lebloser Umgebung unter muntere und natürliche Menschen kommt, so ist einem zu Muthe, wenn man nach jenen das Haydn'sche Duett »Thyrsis und Nice« zur Hand nimmt. Hier ist melodischer Reiz, feine formelle Gestaltung, geschickte Verflechtung der beiden selbständigen Stimmen mit anmuthiger Charakteristik und lebendiger wahrer Empfindung eng vereinigt. In einem *Largo* wird zuerst ein leiser Zweifel an gegenseitiger Liebe wach, der in dem folgenden munteren, ächt Haydn'schen *Allegro* schnell beseitigt wird und zu einem Preise des Liebesglücks führt. Besonders nachdrücklich und ausdrucksvoll hebt sich das *»sempre ti voglio amar«* aus dem munteren Stücke hervor.

Eine Notiz auf den Titeln der drei Duette sagt uns, dass dieselben von den Damen Flinsch-Orwil und Viardot-Garcia in einem Leipziger Gewandhausconcerte gesungen worden seien. Für diejenigen, welche nicht in Leipzig leben und jenes Concert nicht gehört haben, wäre es dankenswerther gewesen anzuführen, woher die Stücke genommen und ob sie früher schon gedruckt gewesen seien;*) wie man auch wohl den Wunsch aussprechen darf, dass der Herausgeber es nicht verschmäht haben möchte, sich auf dem Titelblatte ausdrücklich zu nennen.

Berichte.

Berlin. *R. W.* Meine am Schluss des letzten Berichts ausgesprochene Ueberzeugung, dass wir Berliner in diesem Winter keinen Mangel an Musik leiden würden, bewahrheitet sich bereits vollkommen. Für die von der Tagesordnung verschwundenen Kammermusikconcerte der Herren Zimmermann und Stahlknecht sind bereits die Gebrüder Müller eingetreten. Das vorzügliche Zusammenspiel dieses Quartettvereins habe ich bei früherer Gelegenheit in diesen Blättern bereits hervorgehoben, gleichwie den Mangel an Ton und reiner Intonation der ersten Violine. Hinzuzufügen habe ich nur, dass, wie in den eben angeführten Eigenschaften, so auch in der Auffassung der Compositionen und im Vortrage derselben, das Müller'sche Quartett sich gleich geblieben ist. Während in vielen, ja den meisten der von ihm zu Gehör gebrachten Werke, der Intention des Componisten ihr volles Recht widerfährt, wird ihr doch hie und da durch Manier und sonstige Extravaganz Gewalt angethan, ein Uebelstand, der von den Spielern zu Nutzen und Frommen ihres Unternehmens leichter abzulegen wäre, als mancher andere über die vorhandene Befähigung hinausgehende Mangel. Dem ersten, bereits vollendeten Cyklus von drei Quartettabenden wird ein zweiter, gleich umfangreicher, unter Mitwirkung der Frau Müller-Berghaus und des Hrn. Musikdirector Robert Radecke folgen. — Der Verein der Musikfreunde, als dessen Seele wir Herrn von Bülow betrachten, hat sich an Stelle dieses, seines bisherigen Leiters in Herrn von Bronsart einen neuen Dirigenten gewählt und wird den bisherigen vier Orchesterconcerten noch zwei Soiréen für Kammermusik hinzufügen. — Die Symphonieconcerte der kgl. Capelle haben ihren Eintrittspreis erhöht, vermuthlich weil sie in diesem Jahre mit der Aufführung von Compositionen noch lebender Musiker ernstlich vorgehen. So brachte das erste Concert Emil Naumann's Loreley-Ouvertüre und die Einleitung zu »Lohengrin«; das zweite Schlottmann's Ouvertüre zu »Romeo und Julie« und ein Charakterbild »Faust« von Rubinstein. Alle diese Werke wurden, mit Ausnahme des letztgenannten, sehr beifällig aufgenommen. — In der Oper gab, nach einem entsetzlichen Fiasco der Frau Zademack-Doria, Herr Niemann drei Gastrollen, in welchen er abermals, zumal durch seine vorzügliche Darstellung, zur allgemeinsten Bewunderung hinriss. Vermöchte dieser hochbegabte Bühnensänger im Affect mehr die Schönheit und Reinheit des Tones zu wahren, seine Leistungen würden mustergültig sein. Das kaum begonnene Gastspiel des Herrn Dr. Gunz wurde plötzlich durch einen telegraphisch hierhergelangten Befehl aus Hannover unterbrochen, ein Missgeschick, das wir um so mehr bedauern müssen, als wir in Herrn Gunz einen Sänger par excellence erkannt haben, dessen Mitwirkung, namentlich in rein lyrischen Partien, welche an die Darstellung keine besonderen Ansprüche machen, für unsere Oper von ausserordentlichem Nutzen sein dürfte. Mit Nächstem steht uns nun die Aufführung von Mendelssohn's »Heimkehr« auf der Hofbühne bevor; für den Musikfreund jedenfalls ein erfreuliches Ereigniss.

Leipzig, 1. November. *S. B.* Mendelssohn's »Athalia« war (in Rücksicht auf den Sterbetag des Meisters) das Hauptstück

*) Anmerk. der Red. Wir können hier keine weitere Mittheilung beifügen, als die, dass die drei Stücke einer Sammlung entnommen sind, die sich im Besitz von Frau Viardot befindet.

des gestrigen fünften Abonnement-Concerts, dessen zweiten Theil es ausfüllte. Es wurde ihm eine so sorgfältige und in vielen Einzelnheiten so sehr gelungene Ausführung zu Theil, dass man nur mit grösstem Vergnügen das seit mehreren Jahren nicht gehörte Werk wieder einmal auf sich wirken lassen konnte. Namentlich zeichneten sich die Träger der drei Solopartien, die Damen Flinsch, Scheuerlein und Hinkel durch höchst edle und feine, ja in manchen Stellen hinreissend schöne Wiedergabe derselben aus. Besonders gefreut hat es uns, Frau Julie Flinsch, deren reizende Gesangsweise in d. Bl. schon mehrfach hervorgehoben worden ist, wieder in unsern Concerten zu begegnen. Wäre auch da und dort noch mehr durchschlagende Kraft wünschenswerth erschienen, um die höchste Wirkung erreicht zu sehen, so opfern wir doch gern diesen physischen Vorzug, wenn uns eine ebenso gediegene wie schöne Auffassung, ein so durchgeistigter Vortrag, verbunden mit so sympathischen Stimmmitteln entgegentreten. Auch Herr Liebig aus Berlin, der zur Ausführung der Harfenpartie hierher berufen war, trug das Seinige zum Gelingen des Ganzen bei, wie denn auch Chor und Orchester das Beste leisteten. Dem Chor wären nur noch einige frische und kräftige Sopranstimmen zu wünschen. — Was das Werk »Athalia« selbst betrifft, so ist es kein neues und schon vielfach besprochen worden; doch wird es immer noch Manchem zu denken geben; namentlich fragt man sich erstens: Was für ein grosses Talent muss es gewesen sein, das aus den breiten Reflexionen dieses Textes ein so schönes Musikwerk herzustellen und fast vergessen zu machen vermochte, welch eine seltsame Mischung von Gattungen ein Werk bieten muss, das halb als biblisches Oratorium halb als griechisches Schauspiel erscheint, wo dem Chor der Vortrag langer Betrachtungen übertragen ist, während noch obendrein der verbindende Text und das Melodramatische darin bei Concertaufführungen das ihre thun, um die grösste Buntheit hervorzubringen. Hat man schon das Oratorium als die Frucht einer Mesalliance zwischen Oper und Kirche zu nennen sich nicht gescheut, was könnte man erst zu solcher Verbindung sagen? — Zweitens, und eben deswegen, scheint uns die Frage nicht ohne Belang, welchen Einfluss dieses Vorgehen Mendelssohn's auf die weitere Entwicklung der Kunst zu nehmen geeignet ist. Hier haben wir natürlich keinen Raum für solche Untersuchungen und wollten überhaupt blos eine Frage neuerdings angeregt haben, die uns für die Kritik nicht unwichtig dünkt. — Das Concert begann mit »Chor und Choral« von J. S. Bach: »Bleib bei uns« etc., »Beweis' dein' Macht« etc. Wir wollen hier ein- für allemal bemerken, dass solche zerstückelte Ausführungen Bach'scher Werke (zwischen dem Chor und dem Choral liegen vier Solostücke, die übergangen wurden) uns keinen streng künstlerischen Eindruck machen, und dass wir es nicht billigen können, wenn das Leipziger Gewandhaus damit ein gefährliches Beispiel giebt. Auch hätte es die Rücksicht für Bach und für das Publicum vielleicht erfordert, dass auf dem Programm bemerkt wurde: Chor und Choral aus der Cantate u. s. w. — Beide Sätze wurden übrigens in einem etwas schleppenden Tempo vorgetragen und konnten aus diesem Grunde jene Wirkung nicht machen, die ihnen innewohnt. — Hierauf folgte Mozart's G moll-Symphonie.

— 7. Nov. Gestern brachte die Singacademie eine im Ganzen recht gelungene Aufführung von Händel's »Judas Maccabäus«. Es freut uns herzlich zu bemerken, dass dieses Institut in der letzten Zeit mehr Rührigkeit entwickelt, an Kräften zuzunehmen scheint, und sich namentlich auf Händel wirft. So war denn der Judas Maccabäus jedenfalls eine sehr willkommene Gabe. — Was die Ausführung betrifft, so haben uns die gut studirten Chöre fast am meisten Freude gemacht. Nur der Frauenchor im dritten Theil »Seht er kommt« schwankte einigermaassen; das Uebrige ging recht fest und präcis. Von den Solosängern zeichnete sich Fräulein Alvsleben am meisten aus. Stimme, Ansatz und Methode machten einen höchst erfreulichen Eindruck. Frl. Martini war in der Intonation nicht überall glücklich, befriedigte aber namentlich in den Duetten. Hr. Otto aus Berlin sang correct und angenehm, ist aber nicht zum Heldentenor angelegt. Herr Hertzsch vom Stadttheater schien im eigentlichen Oratoriumgesang noch nicht ganz zu Hause, war aber recht sicher und tüchtig. Das Orchester hielt sich wacker, nur die Violinen klangen für den grossen Raum etwas dünn. — Möge die Singacademie denn rüstig fortstreben!

Nachrichten.

Herr F. Laub wird in dieser Saison in Wien acht Quartettproductionen geben. Als die am Clavier Mitwirkenden werden im Programm genannt die Damen: Rawack-Mauthner, Marckhl-Wiswe, Julie von Asten und Geissler; die Herren Brahms, Epstein und Weidner.

Das Gerücht von einer Erkrankung Rich. Wagner's soll auf einer Verwechselung beruhen und alles Grundes entbehren.

In Bonn haben sich, wie uns geschrieben wird, am 19. Octbr. der Pianist Herr Hallé und am 22. Oct. das Frankfurter Quartett der Herren Straus, Dietz, Welker und Brinkmann vor einem zahlreichen Publicum und mit grossem Beifall hören lassen. Letztere spielten Quartette von Haydn, Mozart und Beethoven. — In Bezug auf Herrn Hallé fällt es mit Recht auf, dass er in Deutschland nie und nirgend etwas von Schumann spielt, während doch einerseits St. Heller von ihm überall in die Gesellschaft von S. Bach und Beethoven aufgenommen wird, und er andererseits in England angefangen hat an der Einbürgerung Schumann's mitzuhelfen.

Die bereits vorher erwähnte Aufführung des »Elias« in Görlitz ist am 12. Oct. glücklich von Statten gegangen und soll mit dem besten Erfolge gekrönt gewesen sein. Es wirkten in derselben u. A. drei Schüler des Leipziger Gesanglehrers am Conservatorium, des Herrn Prof. Götze, mit, und zwar die Fräulein Klingenberg und Martini und Herr Schild. Die Basspartie war durch Herrn Hofopernsänger Degele vertreten.

Im ersten Orchester-Concert der kgl. Capelle in Dresden kam u. A. Lachner's zweite Suite zur ersten Aufführung daselbst.

In vielen deutschen Zeitungen hat man das Urtheil eines Franzosen abgedruckt, der sich über den Geschmack der Deutschen an Potpourris spottend ausliess. Der Mann hat, was die Sache betrifft, gewiss recht; lächerlich erscheint es aber, das deutsche Musikpublicum nach den Erlebnissen einer — Badesaison in Carlsbad zu beurtheilen. Wenn die Franzosen über Ungeschmack klagen wollen, so brauchen sie wahrhaftig nicht erst über den Rhein zu kommen, sie fänden wohl zu Hause genug Stoff dazu. Wir in Deutschland aber dürften denn doch wohl das Recht in Anspruch nehmen, unsere Musikzustände nicht nach dem beurtheilt zu sehen, was man einem Bade-Publicum in — Böhmen bietet.

In Nürnberg ist ein Privatmusikverein für Orchestermusik ins Leben getreten.

In Darmstadt wurde am 17. Oct. ein neues Oratorium von C. A. Mangold »Israel in der Wüste« aufgeführt.

Das erste diesjährige Gürzenich-Concert in Köln (am 25. Oct.) brachte F. Hiller's Oratorium »Die Zerstörung von Jerusalem«.

Im Dresdner Hoftheater kam am 29. Oct. Mozart's »Così fan tutte« zur Aufführung. Man rühmt in dortigen Blättern das Verdienst Rietz's, das Werk endlich von bisher üblichen künstlerisch unstatthaften Kürzungen gereinigt zu haben. — Die erste Trio-Soirée der Herren Rollfuss, Seelmann und Schlick, welche ebendaselbst kürzlich stattfand, brachte u. A. W. Bargiel's F dur-Trio Op. 6.

Leipzig. Der vielverdiente Lehrer des Pianofortespiels am hiesigen Conservatorium, Herr Plaidy, hat vor einigen Tagen seinen Abschied daselbst genommen und sich in den Ruhestand zurückgezogen. Von Seite der Schüler wurden ihm bei dieser Gelegenheit vielfache Beweise der Dankbarkeit und Liebe dargebracht.

Briefkasten der Redaction.

D. in *F.* Wir haben keinen Raum für Derartiges. — *S.* in *X.* Wir rechnen darauf. — *D.* in *X.* Partituren und Zeitungsnummern sind an Sie abgegangen.

ANZEIGER.

[185] Im Verlage von **Carl Luckhardt** in Cassel erschienen soeben und sind durch jede Buch- und Musikalienhandlung zu beziehen:

Czerny, C., Op. 807. **Hundert neue Studien zur Erlangung der höheren Ausbildung auf dem Pianoforte**, fortschreitend geordnet und mit Fingersatz versehen. Ein Supplement zur »Schule der Geläufigkeit« und »Kunst der Fingerfertigkeit«. Heft 9—10. à 1 Thlr.

ude, H. v., Nächtiger Reigen. Capriccio für das Pfte. 10 Sgr.

schmann, J. C., Musikalisches Jugendbrevier. V. Abtheilung. Instructive Gänge durch die Compositionen von Haydn, Mozart und Beethoven für das Pianoforte. Heft 5. 6. à 22½ Sgr.

Haeser, C., Op. 10. Nr. 2. **Waldleben.** Für 4 Männerstimmen. Partitur und Stimmen 10 Sgr.

—— Op. 12. Nr. 2. **Scheiden.** Für 4 Männerstimmen. Partitur und Stimmen 5 Sgr.

—— Op. 14. Nr. 2. **Du bist wie eine Blume.** Für 4 Männerstimmen. Partitur und Stimmen 5 Sgr.

Liebe, L., Op. 56. **Sechs Lieder** für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. 22½ Sgr.

—— Op. 58. **Sechs Lieder** für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. 20 Sgr.

Wassmann, C.. Regiment-Vorwärts-Marsch f. das Pfte. 7½ Sgr.

Weissenborn, E., Op. 39. **Frühlings-Marsch** über ein Original-Lied: »Frühling ohn' Ende« für das Pianoforte. 5 Sgr.

—— Op. 40. **Anna-Walzer** über ein Lied aus »Aladin«: »Die Lieb' ist eine Perl'«, für das Pianoforte. 15 Sgr.

—— Op. 41. **Neue Damen-Polka** für das Pianoforte. 5 Sgr.

---

[186] **Dramaturgische Blätter.**

Der Unterzeichnete wird, von Neujahr 1865 an, dramaturgische Blätter in vierteljährlich erscheinenden Heften herausgeben. Dieselben werden bei C. C. Meinhold & Söhne in Dresden, welche auch das Shakespeare-Buch des Unterzeichneten herausgegeben und so geschmackvoll ausgestattet haben, erscheinen. Der Zweck dieser Blätter ist, durch ein würdiges wissenschaftliches Organ, gleich entfernt von Theater-Klatsch und Coterie-Wirthschaft und Geschwätz, zur Förderung und Hebung der dramatischen Poesie und ihrer Darstellung durch die Schauspielkunst mitzuwirken. Sie werden den ganzen Kreis aller auf die dramatische Poesie bezüglichen Probleme und Lebensfragen erörtern und entwickeln und dadurch sowohl dem jungen aufstrebenden Dichter-Talent, als dem Schauspieler Leiter und Führer werden. Das Bedürfniss eines solchen Organs ist allgemein. — Meine Leistungen auf dem Gebiete der Dramaturgie, und die Anerkennung, welche dieselben bei der Nation gefunden haben, geben mir den Muth und das Vertrauen zu diesem Unternehmen. Möge das Publikum diese dramaturgischen Blätter unterstützen und durch seine thätige Theilnahme dazu mitwirken, ein Organ zu schaffen und zu erhalten, welches auf unsere gesammte Cultur belebend und fördernd einzuwirken bestimmt ist.

Der Professor Dr. **H. Th. Rötscher** in Berlin.

---

[187] In unserm Verlage erschien soeben und ist durch alle Buchhandlungen zu beziehen:

Joh. Friedrich Reichardt.

Sein Leben und seine musikalische Thätigkeit.

Dargestellt von

H. M. Schletterer.

12 Bogen gr. Octav. brosch. fl. 6. rhein. oder 3 Thlr. 15 Ngr.

In dem vorliegenden Buche wird zum ersten Male das Leben und Wirken eines Mannes eingehender Darstellung unterzogen, der gleichbedeutend als Virtuose, Componist und Schriftsteller war, durch seine amtlichen Stellungen einen wichtigen Einfluss auf die Kunstentwicklung seiner Zeit ausübte und in Folge eigenthümlicher Verkettung der Umstände mit fast allen hervorragenden Personen seiner Periode in die intimsten Beziehungen treten konnte. Ein achtungswerther Künstler, ein talentvoller Schriftsteller, ein unerschrockener Patriot und ein edler Mensch hatte er doch das traurige Geschick, verkannt und — vergessen zu werden. Ihn nach allen Seiten hin treu zu schildern und ihm verdiente Theilnahme wieder zuzuwenden, ist Zweck dieser Arbeit, die durch einverleibte Bruchstücke der Reichardt'schen Autobiographie in fesselnden Zügen ein bewegtes Jugendleben und einen interessanten Abschnitt unserer Culturgeschichte behandelnd wesentlich bereichert erscheint.

Augsburg, im Herbste 1864.

J. A. Schlosser's Buch- und Kunsthandlung.

---

[188] Im Verlag von **M. Ziert** in Gotha erschien soeben:

Zwei Gesänge für Männerchor

aus der Oper

Diana von Solange

componirt von

E. H. z. S.

Partitur und Stimmen 15 Sgr.

---

[189] Bei **E. Thielmann** in Creutzburg ist soeben erschienen und durch jede Buch- und Musikalienhandlung zu beziehen:

Zwei charakteristische Piècen für das Pianoforte componirt von Gustav Reichelt, Musiklehrer.

Nr. 1. Im Sternenschein.

- 2. Des Bergknaben Erinnerung an die Alm.

Preis à 7½ Sgr. = 27 kr. rhein.

Lina-Polka für das Pianoforte componirt von Carl Deditius. Preis 5 Sgr. = 18 kr. rhein.

---

[190] Verlag von **Breitkopf und Härtel** in Leipzig.

Opern für das Pianoforte zu 4 Händen

eingerichtet.

	Thlr.	Ngr.
Auber, D. F. E., Die Sirene	3	—
Beethoven, L. van, Op. 72. **Fidelio**	5	—
—— Op. 84. Ouverture, Gesänge und Zwischenacte zu Goethe's **Egmont**	2	—
Bellini, V., La Straniera	3	15
—— **I Capuleti ed i Montecchi**	3	15
Cherubini, L., Ali Baba	8	—
—— **Medea**	6	—
Donizetti, G., Lucrezia Borgia	5	—
Gluck, J. C. v., Iphigenie in Aulis	5	—
—— **Iphigenie in Tauris**	3	10
—— **Alceste**	5	15

	Thlr.	Ngr.
Gluck, J. C. v., Armida	5	—
—— **Orpheus und Eurydice**	4	—
Halevy, F., Guido und Ginevra	7	15
Lortzing, A., Czaar und Zimmermann	5	—
—— **Der Wildschütz** oder **die Stimme der Natur**	6	—
—— **Undine**	5	—
—— **Der Waffenschmied**	5	—
Marschner, H., Des Falkners Braut	6	—
Mendelssohn Bartholdy, F., Op. 61. Musik zum **Sommernachtstraum** von Shakspeare	5	—

	Thlr.	Ngr.
Mendelssohn Bartholdy, F., Op. 89. **Heimkehr aus der Fremde.** Liederspiel in 1 Act. (Nachlass Nr. 18.)	3	—
—— Op. 98. Finale des ersten Actes aus der Oper: **Loreley**	1	10
Meyerbeer, G., Die Hugenotten	8	—
—— **Der Prophet**	10	—
Mozart, W. A., Don Juan	4	—
Schmidt, G., Prinz Eugen	5	—
Wagner, R., Lohengrin	7	—
—— **Tristan und Isolde**	10	—

Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Allgemeine
Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Selmar Bagge.

Leipzig, 16. November 1864. **Nr. 46.** Neue Folge. II. Jahrgang.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.
Preis: Jährlich 5 Thlr. 10 Ngr. Vierteljährliche Pränumeration 1 Thlr. 10 Ngr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr.
Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Theoretisches.

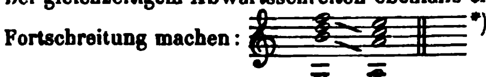
Ueber S. Sechter's Harmonie-System.

(Schluss.)

Das Bisherige, wohlverstanden und in die Consequenzen verfolgt, erlaubt schon einen ziemlich deutlichen Einblick in das System des Theoretikers. Doch werden damit noch lange nicht alle dem Anfänger oder dem dieser Theorie ferner Stehenden vorkommenden Zweifel beseitigt, alle Schwierigkeiten gehoben sein. Es giebt noch manche Vorkommnisse, die besondere Aufmerksamkeit erfordern; so z. B. die Quinten-Gefahr bei der Auflösung eines Septimenaccords, wenn das Fundament den combinirten Schritt Secund-aufwärts macht. Das hierauf Bezügliche müssen wir kurz dahin zusammenfassen, dass durch das Unterlegen des verschwiegenen Fundaments jedes Intervall seinen Sinn und seine Bedeutung verändert. Liegt z. B. zwischen dem *G*- und dem *A*-Dreiklang das Fundament *E*:



so erscheint *g* des *G*-Accords nicht mehr als Grundton, sondern als Terz u. s. w., die Quinte *d* aber als Sept; *d* muss daher fallen, und wo dies nicht beachtet wird, ist schon in gewissen Lagen die Quintengefahr vorhanden. Hatte aber der *G*-Accord die Sept bei sich, so verwandelt sie sich zu *E* in den Nonvorhalt, und sollte also, noch ehe der neue Accord eintritt, aufgelöst werden. Geschieht dies nicht, d. h. wird mit der Auflösung gewartet bis zum Eintritt des *A*-Accords, so ist die noch weiter oben bemerkte Quintengefahr vorhanden, da None und Quinte zusammen in dieser Lage wieder eine Quinte bilden, also bei gleichzeitigem Abwärtsschreiten ebenfalls eine falsche Fortschreitung machen:

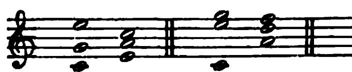


*)

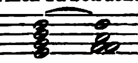
Sehr wichtig für die Lehre scheint uns Alles, was von Sechter in Bezug auf die umgekehrten Accorde aufgestellt wird, und worüber man in den meisten Lehrbüchern so viel wie nichts wirklich Belehrendes findet. Es handelt sich hier um die Führung des Basses, die, sobald sie vom Fundamentalgang abweicht, sofort ziemlich schwierige Consequenzen für die Führung der oberen Stimmen mit sich bringt. Der Bass nämlich nimmt dann sofort Theil an der melodischen (oft stufenweisen) Führung, und es wird dadurch den obern Stimmen nicht selten einer der wenigen ihnen sonst natürlichen Schritte genommen. Hier fordert denn der reine Satz, aus Rücksichten für das gebildete Ohr (nicht etwa blos für die Schul-Pedanterie), das Vermeiden offenbarer und verdeckter Octaven und Quinten, wenn es auch nicht an Ausnahmen fehlt, wo die letzteren Fortschreitungen keine Fehler sind. — Das Wichtigste aber ist das Vermeiden oder die richtige Anwendung der zweiten Umkehrung, des Quartsext-Accords. Freilich hat erst M. Hauptmann, wie für so manches Andere, auch hierfür eine tiefere Begründung gegeben. Aber schon Sechter hat für die Praxis zuerst die richtigsten Regeln aufgestellt. Er fordert vom Quartsext-Accord die Vorbereitung des Grundtons oder der Quart und verbietet die springende Bewegung des Basses bei der Auflösung (oder weiteren Folge). Diese Regel stimmt vollkommen mit der, welche im Contrapunkt ohnehin gilt, nur dass hier noch bestimmter gesagt werden muss, der vorbereitete Ton sei auch der, welcher aufzulösen ist. Demnach sind für die Elemente der harmonischen Construction z. B. folgende Quartsextaccorde als ganz richtig eingeführte zu betrachten:



folgende aber als falsch:
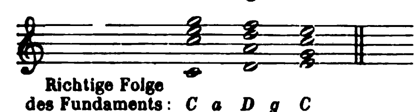


wie sich denn eine Folge von Quartsextaccorden auch immer von selbst ausschliesst, wenn nicht solche darunter sind, die von verminderten Dreiklängen abstammen. Selbstver-
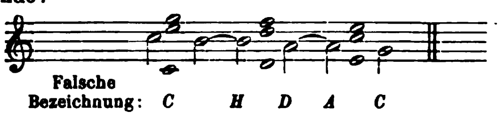
*) Herr Dr. Hauptmann hat uns freundlichst mitgetheilt, dass das Notenbeispiel in der vorigen Nummer Seite 756, soweit es seine Lehre betrifft, aus einer missverständlichen Auffassung des betreffenden Paragraphs seines Buches hervorgegangen sei. Es handle sich hier durchaus nicht um einen Zwischenaccord, durch den man erst zu gehen brauche, sondern im gegebenen Falle sei der G-Accord, als in seinen überwiegenden Theilen mit dem E-Accord identisch, schon in diesem inbegriffen zu betrachten, daher sich denn von selbst die Fortschreitung  ergebe. Wir bemerken dazu nur, dass wir diese Auflösung als dem Hauptmann'schen System entsprechend wohl kannten, und nur in der Annahme geirrt haben, Hauptmann lasse wie Sechter den Zwischenaccord als einen nach Belieben auch zu verwirklichenden gelten.

ständlich macht auch der tonische Quartsextaccord, wenn er der Dominante vorhergeht, eine Ausnahme in Bezug auf die Nothwendigkeit der Vorbereitung. Er ist aber dann nur ein langer Vorschlagsaccord.

Besonders interessant für Jeden, der sich mit der Theorie zu schaffen macht, sei es um zu lernen oder zu lehren, ist die Art und Weise, wie Sechter Alles, was in Compositionen guter Meister in scheinbar regelwidriger Weise vorkommt, dennoch in seinem Fundamental-System unterzubringen und als melodischen Ursprungs zu erklären weiss, so dass seine Theorie immer siegreich und bewährt aus der Anfechtung hervorgeht. Hierher gehören namentlich alle jene Bildungen, die durch Vorhalte von nicht immer dissonirender Natur entstehen. Verwandeln wir z. B. diese einfache Harmoniefolge:



durch Durchgänge und Retardation einzelner Stimmen in folgende:



so entstehen Fortschreitungen, die der richtigen Fundamentalfolge zu widersprechen scheinen und es doch nicht wirklich thun, da diese eben nur das ursprünglich Einfache enthält.

Wir wollen hier noch bemerken, dass Sechter keineswegs so rigoristisch ist, das reine System in allen Fällen aufrecht erhalten zu wollen, wo blos minutiöse Unterschiede zu mancherlei Licenzen geführt haben. Das bezieht sich besonders auf die unreine Quinte der zweiten Stufe in der Dur-Tonart, und auf die steigende Quintenfortschreitung des Fundaments (z. B. *C*, *G*, *D*, *A*, *E*, — oder I, V, II, VI, III), welche im temperirten System, wo der Quinte der zweiten Stufe dieselbe Reinheit zukommt, wie allen andern (mit Ausnahme der verminderten der siebenten Stufe), durch die Verwechselung mit den gleichnamigen Stufen der A moll-Tonart vorkommen kann und praktisch oft genug vorkommt. Jeder Urtheilsfähige fühlt aber auch durch, dass man sich hier nicht mehr im reinen C-dur bewegt, dass die Neigung nicht gering ist, A-moll als herrschende Tonart zu empfinden. — Wir können hier natürlich nicht auf alle Gattungen von scheinbaren Regelwidrigkeiten eingehen, die Sechter auf die richtige Grundlage zurückführt und müssen auf sein Buch selbst verweisen.

Deutlich wird sich Jeder, der gleich uns zu des trefflichen Lehrers Füssen gesessen, des behaglichen Eindrucks erinnern, wenn er nach der Erklärung des inneren Vorgangs bei der Modulation (Tonart-Veränderung), auf einmal sicheren Boden unter sich fühlte, nachdem die Theorien, die man früher studirt hatte (namentlich die von Dionys Weber und A. André — denen hierin ebenbürtig noch eine Legion von Harmonielehren genannt werden könnte), den Schüler vollständig dem eigenen Ohre überlassen hatten. Sechter's System ist hierin so einfach, klar und consequent, sie schärft so sehr das innere und äussere Ohr, sie weist so bestimmt alles Confuse und Unnatürliche, alles Gewaltsame und Unbefriedigende als zugleich unlogisch ab, dass wir nur wünschen können, es werde von recht vielen jungen Componisten studirt.

Das Wesentliche hieran ist Folgendes: Die einfache fliessende Modulation beruht auf der Verwechselung des tonischen Accords der bis dahin herrschenden Tonart mit der gleichnamigen Stufe der verwandten Tonart, in welche übergegangen wird, und auf der sofort eintretenden Gültigkeit der neuen Tonart in allen ihren Consequenzen. Wird z. B. von C-dur nach A-moll modulirt, so verwandelt sich *C* I in *A* III. Damit fällt aber der Accord in allen seinen Theilen dem Gesetz von A-moll anheim, welches, wie früher bemerkt, von *g* das Abwärtsschreiten fordert. In welch vollkommener Befriedigung hierauf die neue Tonart sich dem Gefühl ergiebt, muss jeder musikalisch Fühlende sogleich erkennen, und wir wollen nur beifügen, dass Sechter, die chromatische Modulation keineswegs verwerfend, der obigen diatonischen Behandlung nur den Vorzug jener Befriedigung zuerkannt wissen will, welche z. B. bei Schlüssen gefordert wird. Man vergleiche folgende chromatische Modulation: [Notenbeispiel] mit dieser: [Notenbeispiel], und man wird erkennen, wie gross der Unterschied der Befriedigung ist.

Bass: *C A D G*

Es wird auch nicht schaden zu bemerken, dass bei der ersten die Verwechselung der unreinen Quinte II von *C* mit der reinen V von *G* vorgeht, wodurch die Härte noch gesteigert erscheint. — Die weiteren Consequenzen dieses Princips auf die Modulation in nicht verwandte Tonarten sind vollkommen richtig, wenn auch Sechter hier nicht auf Forderungen wenigstens hingedeutet hat, die mehr ästhetischer als reintheoretischer Natur sind. Dass z. B. eine Modulationskette von *C* nach E-dur oder noch weiter durch alle Zwischenglieder wegen der beständigen Gleichartigkeit des inneren Vorgangs ermüdet, wie auch durch die anhaltend vermehrte Anspannung hart wird, hätte bemerkt werden müssen; ebenso scheint uns das Weiterfortbauen in derselben Richtung (namentlich nach oben) auf einer durch Täuschung herbeigeführten Modulation (wenn z. B. von C-dur nach E-moll modulirt und in E-dur geschlossen worden ist) theoretisch und ästhetisch bedenklich. Wir möchten solche überraschende Durschlüsse nur bei wirklichen Schlüssen, oder bei darauf folgenden Modulationen in rückkehrender Richtung gelten lassen.

Von nicht geringerem Belang, in ihren Details fast zu minutiös, jedenfalls aber entschieden neu, ist Sechter's Lehre von der Chromatik, die er auf die Verwandtschaft mit Molltonarten und auf die in denselben doppelt vorkommenden Stufen gründet. In A-moll sind, wie früher bemerkt, *f*, *fis*, *g* und *gis* heimathberechtigt, und das Nacheinanderfolgenlassen in consequenter Richtung (auf oder ab) widerstreitet weder dem richtig verstandenen theoretischen (Fundamental-) Gesetz noch dem Ohre. Nun sind aber mit C-dur ausser A-moll auch E-moll und D-moll verwandt. Dadurch erscheinen auch die Töne und Folgen *c, cis, d, dis (e)*, wie *b, h, c, cis (d)*, in einer verwandtschaftlichen Beziehung zu C-dur. Es wird dem Leser nicht schwer werden, sich aus den obigen Folgen die ganze aufwärts gehende chromatische Leiter von *C* zu construiren. Für die abwärts gehende hat Sechter Moll-Tonarten bereit, die ebenfalls, obwohl in einer anders gearteten, Verwandtschaftsbeziehung zu C-dur stehen. Es sind die Tonarten C-moll, F-moll und G-moll. Im weitern Sinne verwandt sind nämlich nach Sechter zu einer bestimmten Tonart alle jene, welche den tonischen Accord der ersten Tonart auf irgend einer Stufe gleichlautend

(wenn auch nicht immer innerlich gleichgeartet, z. B. als »unrein«) enthalten. Das Vorkommen des C dur-Accords in F-moll ist evident, — in G-moll nach dem Obigen einleuchtend; dass aber C-dur mit C-moll verwandt ist, bedarf keiner Auseinandersetzung weiter, obwohl Sechter auch hierfür Gründe angiebt. Nun construirt sich die abwärts gehende chromatische Tonleiter von *C* aus C-moll selbst: *(c), h, b, a, as, (g)*, — aus G-moll: *(g), fis, f, e, es, (d)* und aus F-moll: *(f), e, es, d, des, (c)*. Wir wollen die dabei hergestellte Einheit nicht als eine absolute zu beglaubigen versuchen, allein die verwandtschaftlichen Beziehungen der drei Gruppen wird Niemand in Abrede stellen. Sechter baut, was noch zu bemerken ist, auf obige chromatische Tonleiter (die auch in Moll nach ähnlichen Gesetzen hergestellt wird) eine förmliche Lehre der chromatischen Accordfolgen, und zwar mit grossem Scharfsinn. Doch wollen wir nicht in Abrede stellen, dass auf diesem Gebiet die Grenze zwischen dem Zulässigen und Unzulässigen eine sehr fliessende wird, da dabei auf anderweitige Umstände allzuviel ankommt.

Der wesentliche Nutzen aller dieser, viele Ausarbeitungen nöthig machenden, Studien ist der, dass der Schüler erstens aus gewissen beständig betretenen Wegen heraus auf viele seltener angewendete geführt wird, ohne aber sich verirren zu können. Ferner gewährt gerade das Studium der Chromatik grosse Sicherheit in der musikalischen Rechtschreibung, eine für den Anfänger bekanntlich gar nicht leichte Sache, die auch überhaupt in der Musikwelt noch nicht in allen Punkten zu gleichmässiger Behandlung gelangt ist. Namentlich finden sich in den schwierigeren Tonarten bei chromatischen Schritten oft noch in gedruckten Musikalien die seltsamsten Unrichtigkeiten in Bezug darauf, ob ein Ton z. B. als *ais* oder *b*, *eis* oder *f* zu notiren ist.

In der Lehre von der Enharmonik führt Sechter den Schüler gleichsam auf die höchsten Punkte der Harmonik, auf die Wasserscheiden dreier Gebiete, wo man das Reich sämmtlicher Tonarten übersieht. Jeder verminderte Septimen-Accord lässt nämlich eine Auflösung in acht*) wesentlich verschiedene Tonarten zu; da es aber im temperirten System nur drei verschieden lautende Accorde dieser Art giebt, so ist damit das gesammte Gebiet der 24 Tonarten bezeichnet.

Unser Theoretiker beschliesst sein Buch mit einer die verschiedenen Tongeschlechter charakterisirenden Bemerkung und einer Analogie, die uns ganz geistreich scheint und leider die einzige derartige Bemerkung in seinem Werke ist. Wir sagen »leider« nur im Hinblick auf die vielen Leser, die, an die mehr oder weniger geistreichen Aperçus der modernen Lehrbücher gewöhnt, dergleichen nicht so leicht völlig entbehren und ein streng und trocken geschriebenes Buch nicht lesen mögen, wäre auch daraus zehnmal mehr zu lernen als aus tausend schönen Tiraden ohne wirkliche Aufklärung gebende Wissenschaftlichkeit. Die oben genannte Schlussbemerkung heisst wie folgt:

Der diatonische Satz, Dur oder Moll, ist die Mutter aller gesunden einfachen Melodie und ist das Bild einer Familie, wo jedes Glied derselben an seinem Platze ist und zu rechter Zeit erscheint.

Die diatonische Tonwechslung führt verschiedene verwandte Familien nach einander vor.

Der chromatische Satz, ob die Haupttonica Dur oder Moll ist, macht die Melodie reicher, besonders aber leidenschaftlicher, und ist das Bild mehrerer verwandten Familien unter einem gemeinschaftlichen Oberhaupte vereinigt.

Die enharmonischen Verwechslungen in der weitesten Ausdehnung sind die natürlichen Feinde der gesunden Melodie, dafür ist ihre Wirkung geheimnissvoll und überraschend. Sie sind das Bild der grossen Welt, worin das Familienleben untergeht und wo die Täuschungen häufig vorkommen, und auch das Unwichtige in einem gewissen Glanze erscheint; dafür aber kann man dabei nicht erkennen, was Hauptsache oder Nebensache ist.

Recensionen.

Bearbeitungen S. Bach'scher Werke.

6 Orgelsonaten für Pianoforte und Violine eingerichtet von Ernst Naumann. Leipzig und Winterthur, Rieter-Biedermann. Nr. 1, 3, 4 à 25 Ngr., Nr. 2. 1 Thlr.

D. Das Bestreben, Bach'sche Instrumentalwerke durch Ausgaben und Bearbeitungen weiteren Kreisen der Musikfreunde zugänglich zu machen, richtet sich schon seit längerer Zeit mit Vorliebe auf die Compositionen für die Orgel, und mit Recht; denn bei der verhältnissmässigen Seltenheit der Fähigkeit sowohl, wie der Gelegenheit, dieselben auszuführen, sind gerade diese am ehesten der Gefahr ausgesetzt, unbekannt und vergessen zu werden. Und gerade in diesen Werken, die der alte Meister sicherlich mehr wie andere mit Rücksicht auf eigene Ausführung schrieb, offenbart sich sowohl der Schwung und die Kraft seiner thematischen Erfindung, wie die Kunst der polyphonen Gestaltung am herrlichsten; wer sie nicht kennt, dem ist eine wesentliche Seite seines Schaffens verschlossen.
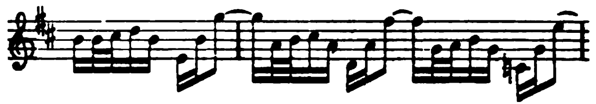
Schon längst sind die 6 Präludien und Fugen für Orgel durch Liszt's verdienstvolle Transcription Eigenthum der Clavierspieler geworden; neuerdings unternimmt man es sogar, Bach'sche Orgelwerke für Orchester zu bearbeiten, worüber Nr. 23 dieses Jahrgangs dieser Ztg. Näheres berichtet. Diesmal liegen uns die Orgelsonaten in einer von dem auch als Componist geschätzten Ernst Naumann besorgten Bearbeitung für Clavier und Violine vor, und zwar von den sechs bekannten und bei Peters nach kritischer Revision edirten die vier ersten Sonaten. In diesen Sonaten hat nun die Kunst der Mehrstimmigkeit freilich nicht Gelegenheit, sich in ihrem höchsten Glanze zu zeigen; von den drei Stimmen, auf welche sich alle Stücke beschränken, kann die unterste, dem Pedal zugetheilte, wegen der Unbehülflichkeit der Bewegung nur in beschränkter Weise selbständig an den Motiven theilnehmen, während dagegen die Manualstimmen (die Sonaten fordern alle zwei Claviaturen) in unaufhörlich sich kreuzendem Wechsel der Figuren den Eindruck lebendigster Mannigfaltigkeit hervorbringen. Dabei sind nun aber die Themen, mögen sie kräftig und lebendig auftreten, wie in den Allegros, oder milde und weich, wie in den Mittelsätzen, von einem intensiven Gehalte und einer vollendeten Schönheit, wie man sie in wenigen Bach'schen Werken findet; auch der ganze Zug der Entwicklung in den einzelnen Sätzen übertrifft an Kühnheit die meisten übrigen Instrumentalsachen, und die Finales z. B. zeichnen sich alle schon merkbar durch das Auftreten von zwei einander gegenübergestellten Themen aus. Rechnet man zu diesen Vorzügen, die man schon beim Lesen der Partitur empfindet, die Klangfülle der Orgel, welche durch die Auswahl der Register und die dadurch mögliche Vervielfachung der Stimmen erzeugt wird, so wird man sich die Wirkung dieser herrlichen Schöpfungen eher zu klein wie zu gross vorstellen.

Bekommt man nun ein Arrangement dieser Sonaten für eine andere Combination von Instrumenten zu Gesicht, so ist man allerdings zunächst versucht, dieselbe zweifelhaf-

*) Nach einer andern Auffassung sogar sechszehn.

ten Blickes entgegen zu nehmen, da keine einzige eine der Intention des Componisten entsprechende Wirkung erreichen könne. Bei näherer Erwägung der Verhältnisse wird man indess den strengsten Gesichtspunkt fahren lassen, an dem Unternehmen das Streben nach Popularisirung jener Wunderwerke anerkennen, und nur fragen, ob gerade diese Combination die zu diesem Zwecke geeignetste sei. Auf den ersten Blick hat die Zusammenstellung von Clavier und Violine bei unseren Sonaten viel Empfehlendes; mehr wie dies bei einer Bearbeitung für Clavier allein geschehen könnte, ist für vollständige Bewahrung des von Bach Geschriebenen bei verhältnissmässig bequemer Ausführbarkeit gesorgt, da die Violine eine vollständige Stimme allein übernimmt und dem Clavier nur die beiden übrigen zufallen; bei der Getrenntheit der Instrumente können auch die sich oft kreuzenden Stimmen in ihrer Unversehrtheit bewahrt und im Vortrage deutlich unterschieden werden, was z. B. bei einem Arrangement für Clavier allein unmöglich wäre. Diesen Vortheilen stehen freilich gleich grosse Nachtheile gegenüber. Erstlich fällt die Klangfülle, welche die Orgel an sich besitzt und durch die Register vermehren kann, hier von selbst weg und an nicht wenigen Stellen klingt das leer, was dort von grosser Wirkung ist; dann aber fällt durch das Wechseln der Violine mit dem Clavier die Gleichartigkeit der Klangfarbe weg, auf welcher, bei der stetigen Wiederkehr derselben Figuren und Motive in den beiden Stimmen, die Wirkung wesentlich mit beruht. Erwägt man letzteres, so möchte man eine Bearbeitung dieser Sonaten etwa für drei Streichinstrumente als eine besonders geeignete, der ursprünglichen Intention am nächsten kommende bezeichnen. Doch wollen wir uns nicht in Möglichkeiten ergehen, und vielmehr zusehen, in welcher Weise Naumann die Bearbeitung für Clavier und Violine eingerichtet, wie er den Schwierigkeiten derselben gerecht zu werden versucht hat.

Die Vertheilung der Stimmen zunächst hat Naumann in allen den uns vorliegenden Sonaten so eingerichtet, dass er die Stimme des ersten Manuals der Violine, die des zweiten und des Pedals dem Clavier zutheilt. Wenn auch dadurch ein entschiedenes Vorwalten der Violine bewirkt wird, so war doch diese Einrichtung deshalb nicht zu umgehen, weil die zweite Stimme sehr häufig, die erste dagegen fast nie unter die Töne der Violine hinabsteigt. Nun würde freilich die Arbeit und das Verdienst des Bearbeiters kaum in Rede kommen, wenn er weiter nichts gethan hätte, als die Stimmen in der bezeichneten Weise überzuschreiben. Aber er hat noch mehr gethan, um die Sonaten sowohl der Natur der gewählten Instrumente, als der Auffassung und dem Vortrage des heutigen Spielers, soweit dies die Pietät in der Bewahrung der Ueberlieferung gestattete, anzubequemen; und da die Orgel, wie wir sagten, manche Mittel besitzt, auch bei einer geringeren Anzahl von Stimmen den Eindruck grosser Fülle hervorzubringen, Mittel, welche dem Claviere abgehen, so hatte der Bearbeiter das Recht, durch entsprechende Zuthaten und Füllungen das Fehlende zu ersetzen und eine annähernd gleiche Wirkung zu erzeugen, wobei natürlich vorausgesetzt wird, dass er die Fähigkeit und den Willen besitze, nur im Sinne des Componisten dergleichen Zuthaten oder gar Aenderungen vorzunehmen, und sich vor subjectiver Behandlung zu hüten. Naumann hat von diesem Rechte einen vielleicht zu bescheidenen Gebrauch gemacht. Häufig hat er den Bass verdoppelt oder einfach, wo Conflicte mit der Oberstimme eintraten, tiefer gelegt; in ersterer Hinsicht hätte er sicherlich weiter gehen dürfen und namentlich an den Stellen, welche markirt und kräftig hervortreten, besonders den Schlüssen der Allegrosätze (man nehme z. B. den Schluss der dritten Sonate, wo Naumann nicht verdoppelt) consequent die Verdopplung eintreten lassen können. Eine andere Aenderung, die er an zwei Stellen der dritten und vierten Sonate mit dem Bass vornimmt, besteht darin, dass er ihn an den Motiven der beiden Oberstimmen theilnehmen lässt. Man kann nämlich deutlich erkennen, wie Bach an mehreren Stellen den Bass als selbständige dritte Stimme hinzunehmen möchte und ihn auch an der entsprechenden Stelle das Thema mit einsetzen lässt, aber den Versuch wegen der Schwierigkeit, bewegte Figuren durch das Pedal ausführen zu lassen, bald aufgeben muss. So z. B. macht im letzten Satze der zweiten Sonate das Pedal die erste Fuge fast vollständig mit; man erkennt deutlich, warum dies nur bis zu einer bestimmten Stelle durchzuführen war. Aehnlich hat Bach in der vierten Sonate am Schluss des *Andante* ein bewegtes, weitgespanntes Motiv:



dem Pedal anzupassen gesucht, so dass wenigstens die Bewegung im Allgemeinen und der harmonische Fortgang erkennbar ist:
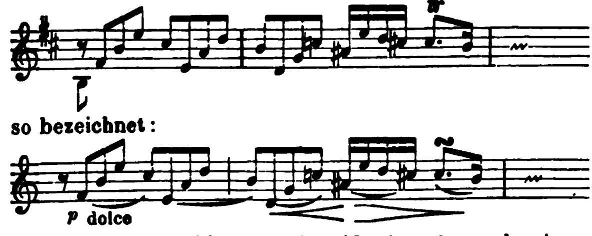


Dies hat Naumann fein und richtig erkannt, und in der Bearbeitung hier die volle Figur, wie sie die oberen Stimmen haben, hingesetzt, worin er gewisslich im Geiste des Componisten gehandelt hat. Etwas Aehnliches hat er im letzten Satze derselben Sonate gethan (S. 8 Z. 5), wiederholt das aber nicht bei der wiederkehrenden Figur (S. 11); er hat vielleicht hier die ursprüngliche Fassung für kräftiger gehalten, konnte aber doch wohl dem Ebenmaasse diese Concession machen. Ferner machen wir hier noch namhaft (man wird es natürlich finden, dass wir das Verfahren Naumann's genau beschreiben), dass er zu Anfang der dritten Sonate, wo durch einige Takte die obere Stimme mit dem Pedal allein auftritt, dem Claviere einige harmonische Griffe zur Ausfüllung beigiebt; dasselbe geschieht im Anfang des Andantes der vierten Sonate. Hielt sich der Bearbeiter dazu für berechtigt, was ihm jeder zugestehen wird, so konnte er noch weiter gehen und auch an andern Stellen mit Anwendung des nöthigen Taktes, den ein so vorzüglicher Musiker wie Naumann sicher angewendet hätte, auf harmonische Füllung bedacht sein. Namentlich in den Schlusspartien der raschen Sätze, wo meistens die Kraft noch einmal zusammengefasst und gesteigert wird, und wo die Orgel durch Vermehrung der Register steigern kann, vermisst man auf dem Clavier die grössere Fülle merklich, die drei Stimmen reichen da nicht immer aus. Man betrachte z. B., um sich davon zu überzeugen, den Schluss des ersten Satzes der vierten Sonate, wo in Bach'scher Weise 7 Takte vor dem Schluss auf dem Secundaccorde abgesetzt, und nach einer Achtelpause mit neuer Kraft eingesetzt wird; dergleichen Stellen verlangen auf dem Clavier volle Accorde. — Eine Aenderung, deren Berechtigung wir weniger gern anerkennen, findet sich im letzten Satze der vierten Sonate, wo Naumann den auf der letzten Note des Hauptmotivs stehenden kurzen Triller



in dem ganzen Stücke gestri-

chen hat. Derselbe ist ihm vielleicht altfränkisch und geziert vorgekommen, und so mag mancher Andere mit ihm denken; aber wie er einmal da steht, ist er ein Bestandtheil des Bach'schen Motivs und musste bewahrt bleiben.

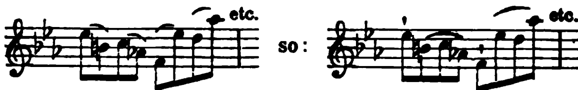
Eine andere Zugabe der Naumann'schen Bearbeitung, für welche der Spieler ihm ebenso dankbar sein wird, ist die durchgehende, mit grosser Sorgfalt und meist feinem Takte gegebene Ausstattung mit Vortragsbezeichnungen, womit bekanntlich Bach selbst so äusserst sparsam ist und die auch bei Orgelcompositionen in ganz anderer Weise und viel beschränkter anwendbar sind. Die Bezeichnungen des *p*, *cresc.*, *f* hat der Bearbeiter mit richtigem Takte und sicherem Gefühle gesetzt und in dieser Hinsicht wird ein in Bach bewanderter Künstler nicht leicht sich dem Vorwurf der Subjectivität aussetzen, da die Eintritte und Verstärkungen der Themen, die häufigen sequenzartigen Steigerungen, dann wieder die überleitenden und weniger selbständigen Zwischenperioden und hauptsächlich die Schlüsse von selbst auch das Verhältniss der Kraft, womit sie zur Darstellung kommen sollen, in sich zu tragen scheinen. Es ist also dankenswerth, dass in einer Sache, die für den Kenner nicht viel Verschiedenheit der Auffassung zulässt, der weniger Bewanderte durch ausdrückliche Bezeichnungen vor gröberen Fehlgriffen bewahrt wird. Nun erstrecken sich die Vortragsbezeichnungen des Bearbeiters auch auf die Spielweise einzelner, besonders bewegterer Figuren, und er hat diese mit grosser, fast peinlicher Sorgfalt mit Bogen und Punkten versehen. Diese Bezeichnungen können nun freilich nicht mit eben dem Anspruche auf Allgemeingültigkeit auftreten; wie Bach selbst es meist unbestimmt lässt und also der Auffassung des Spielers anheimgiebt, ob diese oder jene Figur gebunden oder abgestossen werden soll, so werden auch unter den jetzigen Vortragsweisen sehr verschiedene Auffassungen hervortreten, ja derselbe Spieler kann zu verschiedenen Zeiten eine ganz verschiedene Auffassung derselben Stelle kundgeben. Daher glauben wir, dass Naumann in diesem Punkte dem Takte des Spielers etwas mehr hätte überlassen können. Sind auch seine Bezeichnungen, wie man sieht, überall sorgfältig erwogen, unterstützen sie die Auffassung und den Vortrag meistens in erwünschter Weise, so wird man doch daneben Stellen genug finden, in denen man nicht weiss, warum gerade diese Bezeichnung gewählt ist, während man eine andere für wenigstens ebenso angemessen gehalten hätte; hin und wieder auch solche, wo die Kraft des Bach'schen Gedankens durch die gewählte Naumann'sche Bezeichnung abgeschwächt oder ihr etwas, wir möchten sagen Affectirtes beigemischt wird. So z. B. hat Naumann das Motiv des Andantes der vierten Sonate:



was unserem Gefühle nach eine Abschwächung des Ausdruckes ist. Auch glauben wir, dass mancher mit uns diese Bezeichnung der Pedalnoten zu Anfang der dritten Sonate Z. 3 T. 3:



für geziert und un-Bachisch halten wird. Diese Art der Bezeichnung scheint der Bearbeiter indessen zu lieben; denn in Sonate II (S. 5 letzte Zeile) zieht er dieselbe sogar einer vorhandenen Bach'schen Bezeichnung vor, er setzt statt.



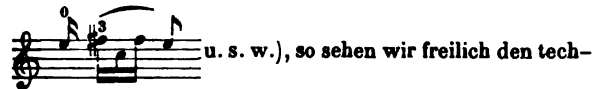
Diese kleinen Ausstellungen können übrigens nur darthun, dass der Bearbeiter es zu gut hat machen wollen; sie können das Verdienstliche der Arbeit selbst nicht beeinträchtigen, und wir erwarten von dem gesunden und gebildeten Geschmacke der Mehrzahl unserer clavier- und violinspielenden Musiker und Musikfreunde, dass sie sich den neuerworbenen Schatz mit Eifer zu Nutze machen werden.

Wir verbinden mit dieser Besprechung sogleich die Anzeige einer ähnlichen Bearbeitung für dieselben Instrumente; wir meinen das

Erste(s) Violinconcert (in A-moll) von J. Seb. Bach, für Violine und Pianoforte bearbeitet von Ferdinand David. Leipzig und Winterthur, Rieter-Biedermann. Pr. 1 Thlr. 5 Ngr.

Man wird schon nach dem Namen des Bearbeiters vermuthen und es nach näherer Einsicht bestätigt finden, dass dieses Arrangement neben dem Zwecke, das Werk leichter zugänglich zu machen, zugleich den verfolgt, für den richtigen Vortrag desselben eine Anleitung zu geben; und dass hierzu kaum Jemand berufener sein könne wie David, darüber wird unter deutschen Geigern schwerlich ein Zweifel obwalten. Wir werden auch hier in Kürze das Verfahren des Bearbeiters beschreiben und müssen uns zur Vergleichung, da die Concerte Bach's in der Gesammtausgabe noch nicht erschienen sind, an die bei Peters erschienene, von Dehn nach Berliner Originalstimmen besorgte Ausgabe halten. David hat der Violine zu der Principalstimme der Partitur noch die Oberstimme der Tuttis im ersten und letzten Satze hinzugegeben, an welchen jene auch in der Partitur theilnimmt; die daraus erwachsende leichtere Gestaltung der Begleitungsstimme machte das wünschenswerth. Auch hier ist nun die Violinstimme mit einer Menge von Vortragsbezeichnungen, Bogen u. s. w. versehen, denen sämmtlich man das Streben ansieht, einen eleganten und gleichmässigen Vortrag des Concerts zu unterstützen, und der Violinspieler wird dem verehrten Meister für die grösstentheils höchst willkommenen Fingerzeige nur dankbar sein können. Nur selten begegnen wir Stellen, wo die Bezeichnung nicht durch die Natur des Motivs geboten, sondern der subjectiven Vorliebe für eine bestimmte Vortragsweise entsprungen zu sein scheint; dahin rechnen wir z. B. Seite 6 Z. 1 T. 6 ff. der Partitur die vom Original abweichende Bogenbezeichnung, wobei immer die erste Note abgestossen werden soll, ferner S. 11 Z. 3 T. 2, wo David auch statt des von Bach vorgeschriebenen Bogens für einzelne Noten getragenen Strich vorschreibt; in diesen und ähnlichen Stellen wird die gewählte Vortragsweise gewiss der guten Wirkung förderlich sein, nur wird niemand sie als die allein zulässige anerkennen können. Man glaubt hier zu erkennen, dass der Bearbeiter wohl mehr den Zweck des Unterrichts wie den Gebrauch des selbständigen Bachspielers im Auge hatte. Ausser diesen Bezeichnungen begegnen uns nun auch hin und wieder Abweichungen vom Original, deren Grund nicht immer ohne weiteres klar ist. Wir wollen hier einiges Unerheblichere nicht so stark betonen, wie die Weglassung von

Trillern und Doppelschlägen, wie S. 8 Z. 3 T. 5, S. 9 Z. 3 T. 1 und S. 10 Z. 2 T. 4, die ihm vielleicht altväterisch und überflüssig erschienen; wir wollen das nicht betonen, hätten dann aber auch den modern-manierirten und nicht Bach'schen Nachschlag, den er S. 10 Z. 4 T. 3 dem Triller beifügt, weggewünscht, und zweifeln in diesem Falle an der Berechtigung, S. 11 Z. 3 T. 4 und Z. 4 T. 4 einen Triller hinzuzufügen. S. 10 Z. 3 T. 2 (S. 4 Z. 7 der David'schen Violinstimme) liegt eine Figur eine Terz tiefer wie im Original, widersprechend der analogen Figur S. 9 Z. 3 T. 3, stände sogar jenes im Originale, so zwänge letztere Analogie, eine Verschreibung anzunehmen. Dasselbe ist der Fall S. 14 Z. 1 T. 4, wo *h* in *c* verändert ist, der analogen Figur S. 13 widersprechend. Da die Veränderungen in beiden David'schen Stimmen stehen, so ist ein Druckfehler nicht anzunehmen. Wenn er aber S. 10 eine ganze Stelle in der Principalstimme des Vortrags wegen ändert (statt der Figur welche durch 12 Takte harmonisch aufsteigend durchgeht, schreibt er:



u. s. w.), so sehen wir freilich den technischen Beweggrund dieser Aenderung und wollen über etwaige musikalische Verschönerung nicht rechten, möchten dann aber schon auf dem Titel etwa durch die Bemerkung »zum Gebrauche bei dem Leipziger Conservatorium« oder Aehnliches auf die Möglichkeit solcher Aenderungen vorbereitet sein.

Mit grossem Geschick und sorgsamer Rücksicht auf die Claviertechnik ist die Begleitungsstimme nach der Partitur (das Concert ist nur vom Quartett begleitet) ausgearbeitet; zuweilen giebt David harmonische Füllung hinzu, wo bei Bach nur die Bassstimme steht, häufiger aber lässt er Mittelstimmen, besonders die Bratschenstimme, ganz weg, um die Begleitung claviermässig und leicht ausführbar zu machen. Er hätte wohl hie und da dem Clavierspieler etwas mehr zumuthen dürfen; an mancher Stelle, besonders im letzten Satze, ist das Wegbleiben einer ganzen Stimme ein positiver harmonischer Ausfall (so S. 14 der Partitur) und thut der Wirkung Eintrag. Selbständige Aenderungen sind uns hauptsächlich im *Andante* begegnet, wo namentlich eine durchgehende darin besteht, dass eine einfache Figur der Bässe mit Triller und Nachschlag versehen und dabei in die tiefere Octave verlegt wird; wir können darin keine Verschönerung sehen.

Diese Kleinigkeiten kommen aber kaum in Betracht gegen die Vorzüglichkeit der ganzen Arbeit und das Verdienst, eines der an Ausdruck und an melodischer Schönheit reichsten, in den Allegrosätzen durch das kräftige Leben wahrhaft hinreissenden und wieder durch den gehaltenen Ernst und die Schönheit der getragenen Figuren des Adagios bezauberndsten Werke Bach's, man möchte fast sagen, zum Leben erweckt zu haben. Denn wie viele Violinspieler mag es geben, die es für der Mühe werth halten, oder besser gesagt, die es vermögen, ein solches Werk der Intention des Meisters gemäss aufzufassen und darzustellen? Wir entsinnen uns wenigstens kaum gelesen zu haben, dass Bach'sche Concerte öffentlich gespielt worden wären. Möge denn der verdiente Meister es nicht bei dieser einen Bearbeitung bewenden lassen, sondern auch die übrigen folgen lassen und dadurch der lernenden Generation einen Stoff darbieten, durch den sie mehr wie durch irgend etwas Anderes nicht nur in technischer Fertigkeit, sondern auch in künstlerischer Bildung weiter gefördert wird.

Berichte.

Leipzig, 11. November. *S. B.* Das sechste Abonnementconcert brachte ausser der Cherubini'schen »Abencerragen«-Ouvertüre und der »Eroica« von Beethoven zwei Novitäten: ein Clavierconcert (Manuscript), componirt und vorgetragen von Herrn Jacques Rosenhain aus Paris, und »Faust, ein musikalisches Charakterbild für Orchester« von A. Rubinstein. Sprechen wir zuerst von dem äussern Erfolg, so ist zu sagen, dass beide Werke Beifall fanden. Bedenkt man aber, dass der Componist des einen sein Werk persönlich vortrug, der andere aber abwesend war, so muss derjenige Applaus, den das Rubinstein'sche Werk davontrug, als der schwerer ins Gewicht fallende betrachtet werden. Ein merkwürdiges Factum ist es ohne Zweifel, dass, nachdem derselbe »Faust« kurz vorher vor dem Publicum der Berliner Symphonie-Concerte laut Berichten von dort eine eisige Aufnahme gefunden hatte, er im Leipziger Gewandhause am 10. November ein williger eingehendes und das Ganze sehr freundlich beurtheilendes Publicum vor sich fand, was um so mehr Beachtung verdient, als dasselbe Publicum sonst durchaus keine Vorliebe für diesen Componisten zur Schau zu tragen pflegt. Das Publicum allein aber ist es nicht, über dessen Ausspruch hier zu berichten ist; vielmehr verdient auch hervorgehoben zu werden, dass die hiesigen Musiker selbst das Werk mit Eifer und Wohlgefallen gespielt haben, was bekanntlich immer als ein günstiges Zeichen für eine Novität angesehen wird. Soweit wir nun nach einmaligem Hören selbst im Stande sind, ein Urtheil darüber zu fixiren, so möchten wir sagen, der »Faust« Rubinstein's sei ein an vielen schönen und interessanten Momenten reiches, nur hier und da von Bizarrerie angehauchtes, auch (und namentlich im Allegro) öde und langweilige Partien enthaltendes Werk, das überall mit Achtung behandelt zu werden verdient. Es scheint uns unter vielen Rubinstein'schen Orchestersachen eines der reichsten und gelungensten. — Heute schon mehr darüber zu sagen, würden wir bedenklich finden; da es wohl bald gedruckt wird, so werden wir dann Veranlassung nehmen, näher darauf einzugehen. Eine Wiederholung im Concert wäre erwünscht, um das Urtheil auch des Publicums darüber zu klären; es wird sich dann zeigen, ob der objective Gehalt des Werkes ein solcher ist, dass es in unserm Repertoir eine feste Stellung zu erringen vermag. — Das Clavierconcert von Herrn Rosenhain ist ein Werk, welches erst bei mehrmaligem Hören gewinnt. Ohne auf Genialität Anspruch zu haben oder zu erheben, auch ohne im höchsten Sinne vollkommen zu sein, können wir es doch als die beste Frucht bezeichnen, welche anständiges Musikerthum zu zeitigen vermag. Es ist ordentlich gearbeitet, das Orchester tüchtig behandelt, die Clavierpartie ohne virtuosen- oder salonhafte Nichtigkeiten. Verständlich, klar, harmonisch keineswegs arm, die Melodien prägnant, hat das Werk durchaus auf unsere Achtung Anspruch. Was ihm fehlt ist zum Theil dasjenige, was nicht erworben werden kann, zum Theil die Folge davon, dass der Componist eine lange Reihe von Jahren in Paris ausserhalb der lebendigen Bewegung gestanden hat, die gerade in dieser Zeit in Deutschland vor sich ging. Es klingt Manches in dem Concert etwas veraltet und nicht ganz geschmackvoll; auch die Instrumentation ist nicht durchaus glücklich; sie deckt zuweilen das ohnehin bescheiden behandelte Clavier, und die Solopartie selbst enthält sich nicht selten ohne Grund derjenigen Klang-



fülle, welcher das Instrument vermöge seines jetzigen Baues fähig ist. Von den drei Sätzen hat uns der erste (D-moll) am besten gefallen; der zweite (B-dur) schien uns melodisch etwas dürftig; der dritte erinnert am meisten an die ältere zierliche Schule und ist auch nicht überall durchsichtig genug. — Herrn Rosenhain's Clavierspiel ist ein tüchtiges, solides, angenehmes, das wohl für die Kammermusik noch geeigneter ist als für das Concert. — Dem Clavierconcert würden reichlichere Proben genutzt haben, das Orchester schien mit der Sache noch nicht recht vertraut.

Nachrichten.

Im königl. Opernhaus in Berlin fand eine Aufführung von Mendelssohn's »Heimkehr« statt, natürlich ohne durchgreifende Wirkung. (Wir halten es für einen Act der Impietät, dieses Werk auf eine grosse Bühne zu bringen, wo man den Lärm der modernen grossen Oper gewohnt ist. Es verhält sich damit nicht viel anders, als wenn man ein einfaches aber liebenswerthes Mädchen aus seiner Häuslichkeit in einen feinen Salon unter geputzte Damen zerren und daselbst zum Spott machen würde. Die Red.) — Der Stern'sche Verein gab als »Mendelssohnfeier« den »Paulus« in vortrefflicher Ausführung. O. Gumprecht schreibt aber über Herrn Gunz, der die Tenorsoli sang, sehr unzufrieden; er wirft ihm unangemessene Coquetterie und unwürdige Behandlung des Gegenstandes vor.

In Aachen soll am 20. und 21. d. Mts. ein Jubelfest des 25jährigen Bestehens des Männergesang-Vereins »Concordia« gefeiert werden, an welchem sämmtliche Gesangvereine Aachens sich betheiligen, und wobei auch noch Joachim, Frl. Lichtmay und Herr Bletzacher mitwirken werden. Hiller, Bruch, Wüllner und Möhring haben neue Compositionen für das Fest geliefert.

Aus München melden die Zeitungen, dass man daselbst eine Operngesangschule unter der Leitung Rich. Wagner's zu errichten beabsichtigt. Dieselbe soll als Fortsetzung des kgl. Conservatoriums dienen. Ferner soll am Hoftheater »Tristan und Isolde« zur Aufführung kommen, ja man spricht sogar von der vorhandenen Absicht, Wagner's Idee einer Nationalbühne auszuführen.

Aus Wien wird uns geschrieben: Die Concertsaison beginnt heute (3. Nov.) mit Laub's erstem Abonnementconcert. Die Philharmoniker folgen am 6. Nov. und Hellmesberger eröffnet seinen Cyklus am 13. Novbr. In Laub's Concerten kommt ein Streichquartett von Grädener als neu zur Aufführung; Hellmesberger hat die im Jahre 1862 weggelassenen zwei Sätze (Minuetto und Andante) des Schubert'schen Octetts diesmal aufgenommen; auch ein Streichquartett von Herbeck (ebenfalls neu) findet sich auf dem Programm. In dem ersten Musikvereinsconcert (13. Nov.) gelangt »Judas Maccabäus« zur Aufführung, in welchem aber Schnorr leider nicht mitwirken wird, da er dem Vernehmen nach um diese Zeit in München eintreffen soll. — Vom Operntheater ist wenig Gutes zu melden. Das Repertoir dreht sich im gewohnten Kreise, die Vorstellungen entsprechen nur selten der Grösse und Würde des Instituts, und die Stimmen in den öffentlichen Blättern sprechen sich immer mehr dahin aus, dass dieses Theater einer gründlichen Umgestaltung bedürfe. Im Karltheater schwingt Offenbach in den »schönen Weibern von Georgien« das Scepter. Die Ausstattung ist prachtvoll, das Stück ein Unsinn ohne Gleichen, und das musikalische Zuckerwerk — von Offenbach.

In einem Concert, welches Herr A. Wolfer unter Mitwirkung des Hrn. Mortier de Fontaine in München gab, spielte ersterer eine vollständige Suite von S. Bach (Nr. 6 der englischen Suiten), eine Sonate von Friedemann Bach und eine »Introduction und Fuge zum Concertvortrag« von J. Rheinberger (Manuscript); ausserdem mit Hrn. M. de Fontaine die vierhändigen Variationen von Brahms Op. 23.

Max Bruch's »Loreley« ist, wie uns aus Köln geschrieben wird, daselbst bis jetzt 10mal vor vollem Hause zur Aufführung gekommen.

Die Verehrer Fr. Schubert's machen wir auf einen Aufsatz von J. Gänsbacher aufmerksam, der interessante Enthüllungen über die Ausgaben der »schönen Müllerin« bringt. Er steht in den Wiener »Recensionen« Nr. 45.

Die Abonnementconcerte in Barmen, unter der Leitung von A. Krause, sind am 29. Oct. mit Händel's »Israel in Egypten« eröffnet worden.

Am Theater Imp. It. in Paris ist kürzlich Donizetti's Oper »*Roberto Devereux*« nach 26 Jahren wieder auf die Bühne gebracht worden.

Die Dresdener Liedertafel feierte am 9. und 10. November ihr 25jähriges Jubiläum. Dasselbe wurde durch ein Kirchenconcert eröffnet, in dem u. A. Robert Schumann's Hymnus für zwei Chöre »Verzweifle nicht« zu Gehör kam. Ueberhaupt wurden bei dem Feste nur Chöre von früheren Dirigenten des Vereins gesungen, wie J. Otto, Reissiger, Pfretzschner, Reichel.

St. Heller schreibt in der Pariser *Gazette musicale* mit den wärmsten Worten über Ernst's Streichquartette.

In Köln wurde von der »musikalischen Gesellschaft« ein neues Werk von W. Bargiel, und zwar eine Symphonie in C-dur, aufgeführt, und mit entschiedenem Beifall aufgenommen.

A. v. Dommer hat in Hamburg einen Cyklus von zehn musikgeschichtlichen Vorlesungen angekündigt, von welchen die erste am 15. Nov. stattfinden soll.

Ebendaselbst soll Ende November C. Reinthaler's Oratorium »Jephta's Tochter« zur Aufführung kommen, und in dieser Saison auch eine Wiederholung der von Hrn. Deppe im vorigen Winter veranstalteten Aufführung des »Messias« (mit Frl. Tietjens) stattfinden. — Das Stadttheater brachte seit längerer Zeit wieder einmal die »Zauberflöte« und zwar bei vollem Hause.

Das kürzlich angekündigte Violoncell-Concert von A. Rubinstein ist bei B. Senff in Leipzig erschienen.

Bei A. Prechter in Neuburg a. D. ist erschienen: Die Violine, ihre Geschichte und ihr Bau. Nach Quellen dargestellt von H. Abele. 195 S. und Beilagen.

Leipzig. Im Stadttheater hat »Figaro's Hochzeit« noch einige weitere Vorstellungen erlebt, bei welchen aber immer noch so viel Indisposition der Sänger herrschte, dass wir die projectirte Besprechung dieser Aufführung noch verschieben müssen. Frau Palm-Spatzer namentlich war so wenig Herrin ihres Organs, dass sie in der zweiten grossen Arie ganz aufhören musste, und erst nach einigen Takten mit Aufwendung aller Kräfte weiter zu singen vermochte. Als eine einer Mozart'schen Oper durchaus nicht würdige Verballhornung müssen wir die seit einiger Zeit von mehrern Sängern eingeführte Gewohnheit bezeichnen, am Schluss der chromatischen Stelle, wo Figaro das verrenkte Bein lügt, in die tiefe Octave hinabzuspringen; dadurch wird, wenn auch das Publicum dazu lacht, doch aller Schein zerstört, und das Burleske auf Kosten der Wahrscheinlichkeit, um die es Figaro hier zu thun ist, begünstigt. Herr Hertzsch ist sonst ein so gebildeter Sänger und Schauspieler, dass wir ungern auch ihn zu solchen Mitteln greifen sehen. — Maillart's »Lara« findet noch immer (nach bereits 5 Vorstellungen!) guten Besuch, aber das Publicum ist doch bereits sehr abgekühlt.

— Im zweiten Concert der »Euterpe« (am 8. Nov.) hörten wir eine »Jubelouvertüre« von J. Raff, die sich durch wirkungsvolle Instrumentirung, guten Fluss und Freiheit von barocken und gesuchten Stellen auszeichnet, was Erfindung betrifft aber nicht gerade sehr hervorragt. Sie hat das englische Volkslied zur Grundlage, welches zu Anfang und zu Ende auftritt. In der Mitte findet sich ein Allegro, dessen Mittelsatz durch eine Fuge gebildet ist. Das Werk fand übrigens mässigen Beifall. — In demselben Concert hörten wir auch den Posaunen-Virtuosen Herrn M. Nabich, von dem mehrere Zeitungen Ausserordentliches berichteten. Wir fanden sein Spiel nicht ganz dem entsprechend; namentlich klangen die Passagen sehr holpricht, und die Abwesenheit eines schönen Legato konnte nur abermals davon überzeugen, dass die Posaune kein Soloinstrument ist. Das Concertino von David, welches Herr Nabich spielte, soll übrigens Queisser seiner Zeit viel schöner geblasen haben. — Ausserdem hörten wir noch Frl. M. Krebs das Mendelssohn'sche G moll-Concert recht hübsch und lebendig vortragen; störend waren nur die geschmacklosen Ritardandos, welche sie bei einigen melodischen Stellen anbrachte. Den Schluss dieses Concerts bildete Schumann's D moll-Symphonie.

— In der abgelaufenen Woche haben drei Patti-Concerte stattgefunden. Dagegen konnten die bereits mehrmals versprochenen Kammermusik-Abende des Theaters wegen bis heute noch nicht eröffnet werden.

Briefkasten der Redaction.

S. in *W.* Was würden Sie zu diesem Fingersatz sagen: $\begin{matrix} \frown & 4 & 5 & 4 & 5 & 4 & 5 \\ 1 & 2 & 3 & 2 & 3 & 2 & 3 \end{matrix}$? Sollte er nicht natürlicher sein und noch eher die Bindung zulassen? — *B.* in *F.* Wird nächstens geschehen! — *R.* in *R.* Haben noch nichts erhalten, dürften aber auch in dieser Jahreszeit kaum Musse finden, um ein so umfangreiches nicht gedrucktes Werk zu studiren.

ANZEIGER.

[491] Verlag von **Breitkopf und Härtel** in Leipzig.

DUETTE

für zwei Sopranstimmen

mit Pianoforte-Begleitung

J. B. LULLY, Die Najaden . . . . 12 Ngr.

G. F. HÄNDEL, Die Sirenen . . . . 12 Ngr.

JOS. HAYDN, Thyrsis und Nice . . . . . . 15 Ngr.

---

[492] Im Verlage von **Friedr. Hofmeister** in Leipzig sind neu erschienen:

Abert, J. J., Op. 25. 1stes Quartett (A) f. 2 Viol., Alt u. Vcllo. 2 Thlr.
Dill, Ludw., Op. 8. Sonate (G) f. Pfte. 1 Thlr. 10 Ngr.
Freyer, A., Op. 14. 26 kurze und leichte 3stim. Präludien f. Orgel ohne Pedal. 12½ Ngr.
—— Op. 15. 26 kurze und leichte 3st. Präludien f. Orgel mit Pedal. 10 Ngr.
Haydn, Jos., Collection de Quatuors p. Violon, arr. p. Piano à 4 ms. p. F. X. Gleichauf. Nr. 48 (Es). Nr. 49 (Cm.). Nr. 50 (G). Nr. 51 (D). à 20 Ngr.
Richards, Br., Op. 39. *Ave sanctissima.* Hymne an die Jungfrau, für Pianoforte übertragen. 20 Ngr.
—— Op. 46. *La Czarina.* Mazourka de Salon p. Piano. 15 Ngr.
—— Op. 48. *Rein wie fallender Schnee,* eingel. in die Oper »Königin Topaze«, übertr. f. Pfte. 15 Ngr.
Rosellen, H., Op. 176. *Esmeralda.* Valse de Salon, p. Piano à 4 ms. 17½ Ngr.
Satter, G., Op. 49. Zweite Festpolonaise, f. Pfte. 15 Ngr.
Siebmann, Fr., Op. 32. 3 Mazurkas f. Pfte. 15 Ngr.
—— Op. 33. Präludium, Romanze und Scherzo f. Pfte. 17½ Ngr.
Heinze, G. A., Op. 36. *Ave Maria*, für 4 Männerstimmen. Chorstimmen. 20 Ngr.

---

[493]

Für Gesangvereine.

Soeben erschien:

Volksklänge.

Lieder für mehrstimmigen Männerchor.
In Einzelstimmen und Partitur
herausgegeben
von

Ludwig Erk.

Erstes Heft. 13 Gesänge enthaltend.

Preis der Einzelstimme 4 Sgr., in Parthien 3 Sgr., Partitur 10 Sgr.

Der Verfasser hat sich, vielfachen Aufforderungen entsprechend, entschlossen, die »Volksklänge« jetzt auch in Einzelstimmen herauszugeben und hofft den deutschen Gesang-Vereinen eine willkommene Gabe zu bieten.

Der Druck ist correct und elegant, der Parthie-Preis ein ungewöhnlich wohlfeiler.

Berlin. **Th. Chr. Fr. Enslin.**

---

[494] Im Verlage von **Carl Luckhardt** in Cassel erschienen soeben und sind durch jede Buch- und Musikalienhandlung zu beziehen:

Ende, H. v., Nächtiger Reigen. Capriccio für das Pfte. 10 Sgr.
Eschmann, J. C., Musikalisches Jugendbrevier. V. Abtheilung. Instructive Gänge durch die Compositionen von Haydn, Mozart und Beethoven für das Pianoforte. Heft 5. 6. à 22½ Sgr.

---

[495] Soeben erschien bei **Moritz Schäfer** in Leipzig:

Die Instrumentalmusik

in ihrer Theorie und ihrer Praxis
oder
die Hauptformen und Tonwerkzeuge
der
Concert-, Kammer-, Militär- und Tanzmusik
wissenschaftlich und historisch erläutert
für
Tonkünstler und Musikfreunde
von
F. L. Schubert.

gr. 8. **Preis** 1 Thlr. 10 Ngr. eleg. broch.

---

[496] Verlag von **Breitkopf und Härtel** in Leipzig.

Die Grundsätze
der musikalischen Komposition

von

Simon Sechter.

1. Abtheilung: Die richtige Folge der Grundharmonien, oder vom Fundamentalbass und dessen Umkehrungen und Stellvertretern in vier Theilen. gr. 8. geh. 1⅓ Thlr.

2. Abtheilung: Von den Gesetzen des Taktes in der Musik. Vom einstimmigen Satze. Die Kunst zu einer gegebenen Melodie die Harmonie zu finden. In drei Abhandlungen. gr. 8. geh. 2⅓ Thlr.

3. Abtheilung: Vom drei- und zweistimmigen Satze, entsprungen aus dem vierstimmigen. Rhythmische Entwürfe. Vom strengen Satze, mit kurzen Andeutungen des freien Satzes. Vom doppelten Contrapunkte. In vier Abhandlungen. gr. 8. geh. 2 Thlr.

---

[497] Verlag von **Breitkopf und Härtel** in Leipzig.

L. v. Beethoven's Werke

für Pianoforte und Orchester.

Serie 9 in Partitur.

		Thlr.	Ngr.
Nr. 1.	**Erstes Concert.** Op. 15. in C.	2	—
- 2.	**Zweites** —— - 19. - B.	1	12
- 3.	**Drittes** —— - 37. - Cm.	1	24
- 4.	**Viertes** —— - 58. - G.	1	24
- 5.	**Fünftes** —— - 73. - Es.	2	9
- 6.	**Concert für Pfte.**, Violine u. Violoncell. Op. 56. in C.	2	18
- 7.	**Cadenzen** zu den Pianoforte-Concerten	1	3
- 8.	**Phantasie mit Chor.** Op. 80. in Cm.	1	15
- 9.	**Rondo** in B	—	24
- 10.	**Prinzipalstimme** des nach dem Violin-Concert Op. 61. arrangirten Pianoforte-Concerts	—	27

Complet in Umschlägen . . . 16 Thlr. 8 Ngr.

---

[498]

Paulus & Schuster

Markneukirchen in Sachsen

empfehlen ihr Fabrikat aller Arten **Blas-** und **Streich-Instrumente** und deren Bestandtheile, sowie **Darm-** und **übersponnene Saiten.** Reparaturen werden prompt und billigst ausgeführt.

Allgemeine
Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Selmar Bagge.

Leipzig, 23. November 1864. **Nr. 47.** Neue Folge. II. Jahrgang.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.
Preis: Jährlich 5 Thlr. 10 Ngr. Vierteljährliche Pränumeration 1 Thlr. 10 Ngr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr.
Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Ueber die verschiedenen Standpunkte der musikalischen Kritik.

I.

S. B. Es ist in diesen Blättern öfter der Ausdruck »polyglotter Standpunkt« gebraucht worden und könnte wohl der Fall gewesen sein, dass manche Leser im Ungewissen geblieben sind, welchen Begriff wir in dieser »Allgemeinen musikalischen Zeitung«, welche jeder Richtung möglichste Gerechtigkeit widerfahren lassen soll, damit verbinden. Es wird daher nicht schaden, wenn wir einmal unsere Ansicht hierüber etwas genauer feststellen.

Jedes Ding kann in zweifacher Weise betrachtet werden, einmal für sich und einmal im Zusammenhang mit dem grossen Ganzen. Beide Standpunkte der Beurtheilung zu vereinigen, ist ausserordentlich schwer, wo nicht unmöglich, denn der erste führt in letzter Consequenz zur Anerkennung alles Bestehenden, zur Behauptung Alles bestehe auch moralisch zu Recht; der andere hält sich an eine höhere Wahrheit und sucht nachzuweisen, wie gegenüber derselben eine nicht geringe Anzahl von Erscheinungen als Irrthum von mehr oder minder schädlicher Art anzusehen sind. Diese beiden Richtungen enthalten, wie man sieht, einen positiven Widerspruch. — Greifen wir einen Augenblick, um eine Analogie zu finden, in ein anderes Gebiet über und erinnern uns an die verschiedenen Sitten, Gebräuche und Denkungsarten anderer Völker, so können wir, um ein recht starkes Beispiel zu wählen, sagen: Die Wittwenverbrennung der Indier, das Tätowiren der Neger und Rothhäute, das Füsse-Einschnüren der Chinesen, die grausamen Abschlachtungen Tausender, wie sie bei afrikanischen Höfen vorkommen und dort als Opfer, die man den Göttern bringt, betrachtet werden, — alles dies und so vieles Andere lässt sich aus dem Entwicklungsgang jener Völkerschaften erklären, ja als dort zu Recht bestehend ansehen. Gleichwohl wird der höhere menschlichere Standpunkt des Christenthums jene Sitten als barbarisch betrachten und im vollkommenen Rechte sein, wenn er auf Beseitigung solcher Verirrungen dringt und keine Mühe scheut, ja sogar augenblicklich gegen das »Hausrecht« verstösst, um ächtem Menschenthum auch dort Raum zu gewinnen.

Solche Verirrungen des Gefühls, solche ausserhalb der Vernunft stehende Erscheinungen (wenn auch selbstverständlich nicht so haarsträubender Art) giebt es denn auch in unserer Kunst. Diese hat neben ihrer praktisch-geschichtlichen Entwicklung auch eine Ausbildung ihrer Theorie, ja sogar das Entstehen einer philosophischen Anschauung über sie erfahren. Was von derselben keine Notiz nimmt, was sich absichtlich oder unabsichtlich ausserhalb derselben zu entwickeln sucht und nicht im höchsten Sinne genial genannt werden kann, ist falsch, möchte es auch als Ausfluss der Freiheit des persönlichen Willens oder einer nationalen Besonderheit ein gewisses Recht in Anspruch nehmen können. Es versteht sich von selbst, dass auch die absolute Kritik, welche jenes durch die historische Entwicklung zu Tage geförderte Vernunftgesetz vertreten muss, nicht etwa schlechthin jede persönliche oder nationale Verschiedenheit verwerfen darf. Vielmehr können wir es ja als längst festgestellt betrachten, dass diese Verschiedenheiten innerhalb des historisch-philosophisch festgestellten Kunstgesetzes Raum finden und bereits gefunden haben, da dasselbe zwar verlangt, dass seinen Forderungen nicht geradezu widersprochen wird, dagegen aber auch ohne Weiteres zulässt, dass die verschiedenen Einzelmomente der künstlerischen Mittel, wie z. B. Melodie, Harmonie, Rhythmus, mehr oder weniger charakteristisch ausgeprägt erscheinen oder in eigenthümlicher Weise in den Vordergrund treten. Man spricht in dieser Hinsicht mit Recht bald im anerkennenden, bald im verwerfenden Sinne von italienischer, deutscher und französischer Musik, je nachdem nämlich das nationale Wesen sich in bestimmten Kunstwerken als blos charakteristisches Moment oder als gänzlich einseitige, das allgemeine Kunstgesetz aufhebende Erscheinungsform äussert.

Hier trennen sich denn die Wege der absoluten Kritik von der Partei-Kritik einerseits, wie von der »polyglotten« andererseits. Aber gerade in dem Festhalten an dem allgemein Wahren, in dem Gegenüberstellen desselben gegen das rein Persönliche oder Nationale, oder gegen die falsch-cosmopolitische, das höhere Kunstgesetz nicht achtende Anschauungsweise, liegt die Berechtigung, die wir für die Principien der »Allgemeinen Musikalischen Zeitung« in Anspruch nehmen müssen. An musikalischen Blättern der beiden letzten Arten ist leider kein Mangel, aber gerade die bisherige Herrschaft derselben hat das Bedürfniss nach einer Musikzeitung hervorgerufen, welche, ebenso weit entfernt von der Vergötterung einzelner Kunsterscheinungen auf Kosten anderer, als von einem princip- und standpunktlosen Geltenlassen alles Möglichen, den Kern der reinen Kunstwahrheit, wie sie sich aus dem historisch-philosophischen Entwicklungsgange bisher er-

geben hat, aus der Schale zu lösen unternimmt, — eine Aufgabe, die freilich nicht in einigen Artikeln oder einigen wenigen Jahrgängen der Zeitung gelöst werden kann, und deren Lösung, auch wenn sie bereits vollbracht wäre, kaum Aussicht auf augenblickliche allgemeine Anerkennung hätte. Denn die Interessen und Leidenschaften, Eitelkeit oder falscher Ehrgeiz, die einseitigen oder zu vielseitigen Begabungen, und alle Verwirrungen, die sich daraus ableiten lassen, schaffen beständig neue Berge von Irrthümern und treten der Aussicht auf die einfache Wahrheit in den Weg.*)

»Polyglotte Kritik« also nennen wir diejenige, welche allen möglichen Standpunkten gerecht werden will und dabei principlos wird. »Parteikritik« ist diejenige, welche für bestimmte Personen und ihre Werke Propaganda macht und dabei leichtfertig übersieht, dass die Wahrheit nur eine allgemeine, auf Alle anwendbare sein kann. Die absolute, aber wahrhaft »allgemeine« Kritik sucht das Schöne überall zu finden, setzt aber das Kunstwerk in Zusammenhang mit der gesammten Kunst und Cultur, und verwirft es, wenn es den Forderungen derselben nicht entspricht.

Es ist aber klar, dass auch diese letztere Methode nicht ohne Billigkeit und Rücksicht durchgeführt werden kann. Die historische Vergangenheit zusammenzufassen und im Brennpunkte der neuen Persönlichkeit als ein Neues wieder zu gebären, ist Sache des Gottbegnadeten Genies, dem die Kritik nicht vorgreifen kann und darf. Die absolute Durchführung jenes absoluten kritischen Princips würde zur Verwerfung alles dessen führen, was nicht im höchsten Sinne genial ist. Die ganze Kunst besteht aber nicht aus »Spitzen« allein, sondern auch aus dem, worauf die Spitzen ruhen. Das Ideal einer guten Kritik ist daher für uns jene, welche, das Bewusstsein des Kritikers über die absolute Stellung des fraglichen Kunstwerks stets erkennen und daher den gebildeten Leser nie in Zweifel darüber lassend, doch nicht vergisst, den Künstler und seinen Irrthum zu entschuldigen, so weit dies möglich ist. Denn wie schon gesagt: nur dem Genie ist es gegeben, aus allem Vorausgegangenen die richtige Consequenz zu ziehen, dadurch aber die Kunst wirklich weiter zu bringen.

*) Manche Erscheinungen können wir unserer näheren Kritik aus vielen Gründen gar nicht unterziehen, besonders solche, welche von vornherein und principiell nicht darauf Anspruch machen, unserer Kunst anzugehören, obwohl man sich der Mittel derselben bedient.

Recensionen.

Compositionen für Orchester.

Carl Reinecke, Symphonie in A-dur für grosses Orchester. Op. 79. Leipzig, Breitkopf und Härtel. Partitur Pr. 4 Thlr., Orchesterstimmen 5 Thlr. 20 Ngr.

—*a*— Diese erste gedruckte Symphonie des fleissigen und geschickten Capellmeisters der Gewandhausconcerte ist in diesen Blättern schon nach ihrer ersten Aufführung (Jahrgang I S. 743) ziemlich eingehend und sehr günstig besprochen worden. Heute liegt dieselbe in Partitur gedruckt vor und wir haben den Lesern Näheres darüber mitzutheilen, sei es nun um früher Gesagtes zu bestätigen und durch Beispiele zu belegen, sei es, um die damals niedergelegte Ansicht durch nähere Prüfung zu modificiren.

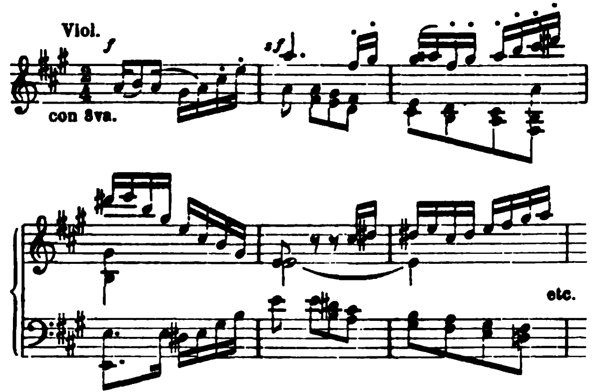
Fragen wir zuerst nach der historischen Stellung dieser Symphonie, welcher Richtung sie angehört, so muss die Antwort dahin ausfallen, dass sie weder entschieden die classische Symphonie der Wiener Meister als Vorbild erkennen lässt, noch, was bei Reinecke selbstverständlich erscheint, irgendwie beeinflusst ist von den heutigen Bestrebungen: der Musik auf Kosten ihres eigenen Wesens einen in Worten auszusprechenden Inhalt zu geben, oder als Illustration irgend einer historischen Persönlichkeit zu dienen. Aber auch von den neueren Meistern Schubert, Mendelssohn, Schumann zeigt sie sich nur im Einzelnen der musikalischen Ausdrucksmittel abhängig, ohne den Fusstapfen des Einen oder Andern blindlings zu folgen. Denn weder bewegt sie sich in der grossen Breite und den häufigen Wiederholungen Schubert's, noch haben die Themen das Liedhafte Mendelssohn's, noch findet die Manier Schumann's, durch ganz neue Harmonieverbindungen oder schwer verständliche rhythmische Verschiebungen zu reizen, eine Nachahmung. Enthält das Werk von Jedem dieser drei Meister auch immerhin etwas, so doch gerade nicht das sie charakterisirende. Und insofern das Nämliche von Gade gesagt werden könnte, dürfte ihm die Stellung am füglichsten neben den Orchesterwerken dieses Meisters angewiesen werden, obwohl auch hier Unterschiede obwalten, da der entschieden skandinavische Zug der Gade'schen Musik bei Reinecke natürlich nicht vorhanden ist. Wir glauben ihm daher eine gewisse Selbständigkeit unbedingt zusprechen zu können und wollen ihm dies nicht zum geringsten Verdienst angerechnet wissen.

Was das Verhältniss zur classischen Symphonie betrifft, so unterscheidet sich Reinecke's Werk von jener dadurch, dass in den Hauptthemen nicht die feste Prägnanz herrscht, dass in den Episoden die meiste Wirkung liegt, dass die contrapunktische Durchführung weniger wichtig behandelt, und die Mannigfaltigkeit der Bildungen an sich geringer ist.
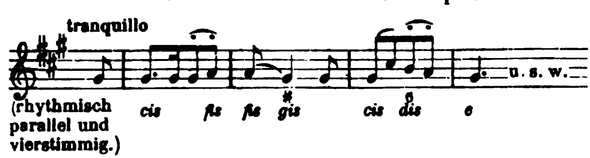
Wenn wir nun dessen ungeachtet dennoch zu constatiren haben, dass seine Wirkung eine vielfach erfreuliche ist, so muss dies in folgenden Momenten gesucht werden: erstens in der von bestem Geschmack Zeugniss gebenden Uebereinstimmung von Zweck und Mitteln. Der Componist, nicht beabsichtigend uns etwas Grosses oder Wichtiges zu sagen, nimmt auch den Mund nicht voll, um den Schein einer Grösse und Wichtigkeit herbeizuführen. Die Gedanken haben durchaus nichts Anspruchsvolles, im Ausdruck Uebertriebenes oder Geschraubtes. Die Formen sind knapp; wir vermöchten nicht acht Takte wegzunehmen, ohne den Organismus empfindlich zu stören. Aehnlich verhält es sich mit der Instrumentirung. Man lasse sich durch die Worte des Titelblattes: »für grosses Orchester« nicht irreführen. Die Symphonie bedarf zwar zu ihrer Ausführung allerdings eines vollständigen Orchesters mit 4 Hörnern, 2 Trompeten und 3 Posaunen. Allein die letzteren sind höchst sparsam verwendet (nur im Adagio und Finale) und überhaupt liegt in den Streichinstrumenten die Hauptwirkung. — Ferner aber sind die zierliche Noblesse und Anmuth des Ganges, der vollständige Wohllaut aller Bildungen (wobei die Dissonanz nicht etwa ausgeschlossen, freilich aber auch nicht zur Herrschaft erhoben ist), der Reiz einer sich nicht in verbrauchten Formeln bewegenden Harmonik und Modulation, Eigenschaften, welche dieser Symphonie überall dort eine freundliche Aufnahme erwirken werden, wo man nicht mit verkehrten Ansprüchen herantritt, oder vielleicht gar eine Wirkung erwartet wie von einer Beethoven'schen Symphonie.

Versuchen wir nun eine das Obige einigermaassen illustrirende Beschreibung des Werkes, und wenden uns zur kritischen Betrachtung des Einzelnen. Die Symphonie beginnt mit einer kurzen Einleitung, die sich in Nachahmungsformen bewegt und durch interessante Harmonik

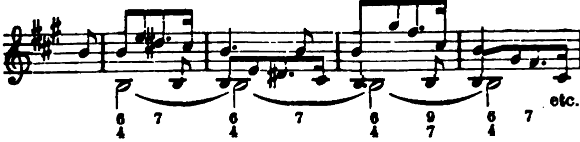
ausseichnet. Man sehe die schöne Wendung nach D-moll im 8. und 9. Takt, die durch den Paukenwirbel noch eindringlicher wird. Wenige Takte später taucht eine Figur auf, die sich dann als Thema des ersten Allegro festsetzt. Dasselbe heisst so:



Dass dieses Thema mehr eine Figur oder Passage als ein wirkliches »Thema« ist, wird der Leser kaum bestreiten. Der dreitaktige Rhythmus trägt nicht eben dazu bei, die Physiognomie dieser doch hochwichtigen Stelle deutlicher und prägnanter zu machen. Zur Durchführung ziemlich geeignet, wenn auch nicht gerade für thematische Zerlegung besonders ergiebig, und am Ende doch auch in der ersten Beziehung bald erschöpft, können wir es, wie gesagt, nicht als ein glückliches Thema für einen ersten Symphoniesatz ansehen; für eine Ouvertüre wäre es vielleicht passender gewesen. Der Componist widmet ihm vorläufig eine kurz gefasste und lebendige Aussprache und wendet sich klüglich bald zu den Episoden. Schon mit dem 31. Takt tritt eine solche in Cis-moll auf und entwickelt sich in immer reicherer, harmonisch interessanter (etwas Schubert'scher) Weise zum wirklichen Seitensatze. Wir drucken hier die vier ersten Takte dieser Episode ab:
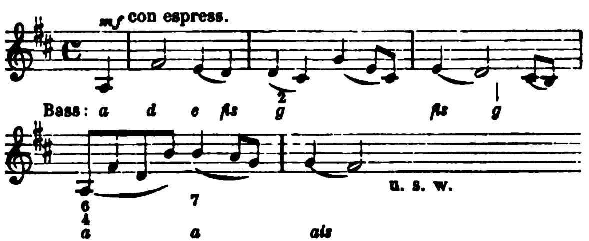


Sehr reizend ist die gleich darauf folgende Imitation, wo die Celli in tiefer Lage die rhythmische Figur der zwei ersten Takte einen Takt später nachahmen. Dann dient der erste Takt allein zu einer Weiterführung, die in sehr glücklicher Weise dieselbe Episode in Cis-dur *pianissimo* nach sich zieht; im 5. Takt folgt dann noch eine andere Fassung, nämlich (und noch leiser) der Septnonaccord auf *cis*, die Melodie in Moll-dur, dann eine rasche graziöse Wendung nach E-dur, und der 3. Takt der Episode gestaltet sich zu einem Nachahmungssatze, den zuerst Oboe und Horn ausführen:

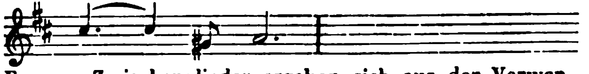


Dieses und alles Folgende bis zum Edur-Schluss des ersten Theils ist so reizend, dass man zuerst nicht begreift, warum der Componist der Wiederholung dieses ersten Theils ausgewichen ist. Sollte ihn das dunkle Gefühl geleitet haben, dass die Episoden den Hauptsatz überwuchern und dass dieser Umstand bei der Wiederholung noch stärker auffallen würde? — Im zweiten Theil nun glaubt man eine recht lebendige Durchführung des Hauptthemas, welches doch einmal zur Geltung kommen muss, erwarten zu dürfen. Es scheint uns nicht zweckmässig, dass der Componist, um doch etwas Neues vorzubringen, das Thema nun in doppelt langsamer Bewegung hören lässt. Weiter wird nicht mit demselben operirt. Dadurch kommt der Fluss etwas ins Stocken. Der Componist konnte hier ein Gegenthema aufstellen und in Verbindung desselben mit dem Hauptthema dem letzteren neues Interesse abgewinnen. Statt dem wird die Episode ergriffen und an der Hand des ersten Takts derselben von der Dominante der Haupttonart aus auf den Eintritt des Themas in derselben losgesteuert. Von dort an geht alles seinen richtigen Weg: die Episode folgt in Fis-moll, der Seitensatz in A-dur, und bald führt ein *Più animato* in lebhaften Triolenfiguren zum Schluss.

Das folgende *Andante* in D-dur baut sich auf über einem sehr einfach gehaltenen, edel klingenden und aus verschiedenen Motiven zusammengesetzten Thema, welches denn zu thematischer Arbeit sehr ergiebigen Stoff geliefert haben würde. Der Componist verschmäht aber auch hier dieses Mittel auszubeuten und stellt das Stück vorwiegend aus verschieden gefärbten Wiederholungen des Themas her, welches zuerst in D-dur von den ersten Violinen:
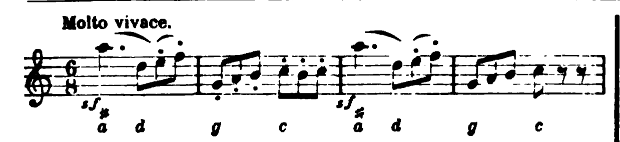


dann eine Octave höher von denselben mit Flöte und Clarinette, noch später in Es-dur (mit einer Sechszehntel-Begleitung in gebrochenen Accord-Figuren) von Cellos, ersten Violinen und Horn *unisono*, endlich wieder in D-dur von den ersten Violinen mit *pizzicato's* der zweiten Violinen und Achteltriolen der Flöten und Clarinetten gebracht wird, worauf alsbald der Schluss erfolgt. Zu Zwischengliedern dient eine kleine hübsche Episode, die von der Oboe eingeführt wird, der jedoch im Rhythmus für unser Gefühl etwas fehlt. Der Schluss klingt überstürzt, und wir meinen, der vierte Takt hätte so lauten müssen und unbeschadet des Uebrigen auch lauten können:
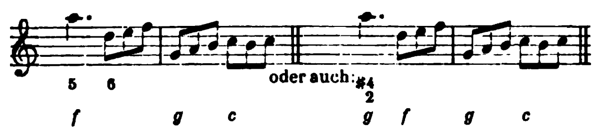


Fernere Zwischenglieder ergeben sich aus der Verwendung des vierten und fünften Thema-Taktes, die sich zur Fortführung allerdings sehr eignen. Eigentlicher Polyphonie, der Nachahmungs- und fugirten Formen bedient sich der Componist aber nicht; namentlich die Bässe bewegen sich in ziemlich sich gleichbleibender Weise. Er erreicht damit gewiss seinen Zweck: ein melodisches Tonstück herzustellen, das sofort auf das Gefühl wirkt. Ob aber bei öfterer Wiederholung nicht eine Abschwächung des Interesses sich daraus ergeben wird, bleibe der Zukunft überlassen.
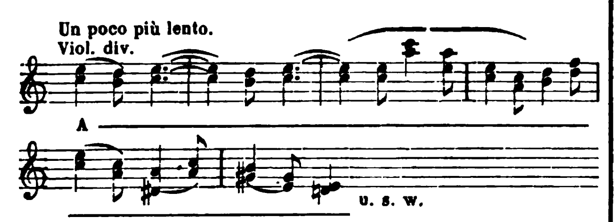
Das Scherzo schlägt am meisten in Schumann'sche Art und Weise ein, wie schon aus dem Thema ersichtlich:
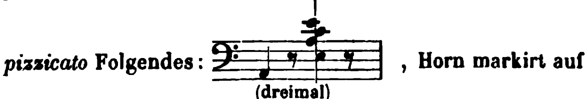


An diesem Thema stört uns einigermaassen die Harmonisirung. Der Componist schickt, bevor es wirklich erklingt, eine 12 Takte lange Einleitung voraus, die die Tonart D-moll durch beständigen Paukenwirbel auf *A* ankündigt. Dem entsprechend beginnt dann der Componist auch das Thema selbst, obwohl das Stück, wie sich später zeigt, aus *C* geht, in D-moll, wirft aber im zweiten Takt im *piano* und ohne Accent C-dur hinein. Wir können diese sich mehrmals wiederholende Gegenüberstellung zweier sich fremder Tonarten trotz der richtigen Accordfolge *A, D, G, C* am Anfang eines Stücks nicht schön finden und würden es vorgezogen haben, den Paukenwirbel auf *G* statt *A* zu bringen, das Thema aber dann etwa so eintreten zu lassen:



Es dürfte Manchen wundern, dass selbst in einem Scherzo, wo der Contrapunkt für den Humor so viel Material liefert, dieses Mittel umgangen und ebenfalls mehr harmonisch operirt wird. An frappanten Uebergängen fehlt es denn auch nicht, wie z. B. Seite 82 der Partitur, wo nach dem verminderten Septimen-Accord auf *h* die Celli auf *as* einsetzen und nun in As-dur weiter gespielt wird. — Sehr eigenthümlich klingend und durch siebenfache Theilung des Streichquartetts (dem zuerst nur ein Horn sich zugesellt) ganz auffallend giebt sich das Trio in A-moll. Die Melodie selbst heisst so:
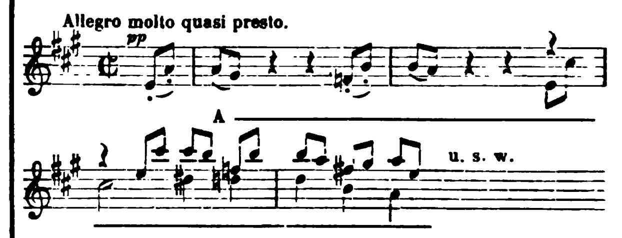


Die oberen Noten derselben werden von der Viola eine Octave tiefer mitgespielt. Die zweiten Celli halten die Quinte $\overset{e}{A}$ aus, Contrabässe schlagen zuerst in jedem zweiten Takt *pizzicato A* an; zweite Geigen und erste Celli ebenfalls *pizzicato* Folgendes:



, Horn markirt auf dem vierten Achtel jeden Takts $\bar{e}$ (bis zum vierten Takt). Das erzielt denn in Verbindung mit dem sinnig auf- und abschwebenden Thema eine sehr besondere, fast zigeunerhafte Klangwirkung, die später durch plötzliches Eintreten neuer Tonarten *(F, C, Des)* und ein sehr hübsches Einlenken nach A-moll noch sehr gesteigert wird. Doch wollen wir nicht verschweigen, dass in diesem Thema eine bedeutende Aehnlichkeit mit der Menuet der A dur-Serenade von B r a h m s vorliegt.

Das Finale beginnt mit einer kurzen Einleitung, deren Clarinett-Satz uns nicht recht mundet, da er bis $\bar{\bar{\bar{d}}}$ (A-Clarinette $\bar{\bar{\bar{f}}}$) hinauf geht, wo das Instrument einen schrillen Klang annimmt. Das Thema des folgenden *Allegro molto quasi presto* hat für uns etwas kleinliches, beinahe salon- oder virtuosenhaftes:



Piquant klingt es allerdings, besonders in der Fortsetzung durch Klangmischungen, die etwas an die »Alpenfee« Schumann's (in der Musik zu »Manfred«) erinnern. Aber es scheint uns doch nicht ganz wohlgethan, dergleichen in die Symphonie zu tragen, wo die Zeichnung, um ein oft gebrauchtes Gleichniss anzuwenden, mehr Geltung in Anspruch nimmt, als die Farbe. Doch ist entschieden anzuerkennen, dass die Figur oder das Motiv, aus dem dieses Thema gebildet ist, in der Folge thematisch ganz wacker verarbeitet wird. Sehr schön ist ferner der Seitensatz in E-dur mit seinem warmen und feurigen Gesang der Violinen, der überdies noch durch die Celli auf anderer Harmonie geistreich eingeleitet wird. Hier wirkt es auch besonders befriedigend, dass die Bässe sich einmal des Gesangs bemächtigen und sich oben ein Contrapunkt darüber legt. Dieser ganze Abschnitt giebt sich sehr lebendig und interessant und auch die Durchführung nach dem Schlusse des ersten Theils ist sehr gewandt gearbeitet. Dennoch würde auch diese Partie gewonnen haben, wenn der Componist zu dem Hauptthema einen Gegensatz im doppelten Contrapunkt erfunden und damit gehörig gewuchert hätte. Denn mit dem kleinen Motiv allein war allerdings nicht viel zu machen. Die Wirkung ist doch schliesslich die, dass man beim einfachen Thema sich früher angekommen fühlt, als das Interesse daran erheischt, und bevor rechte Combinationen und Complicationen vorkamen, die nun einmal im symphonischen Satz den Hauptreiz bilden. Der Seitensatz folgt später, von Violen, Cellos und Horn *unisono* gebracht, in Fis-dur, wozu Flöten und Clarinette ein lebendig munteres Achtelspiel ausführen. Dann bringen wieder die Bässe die Melodie, canonisch gefolgt von andern Stimmen und begleitet von Violinen und Flöten mit Gängen, die aus dem ersten Thema gebildet sind. An der Hand anderer Motive, die schon im ersten Theil vorkamen, geht der Satz frisch und lebendig zu Ende.

Wir glauben, dass eine Symphonie ein Werk sein muss, das d e r Z e i t z u w i d e r s t e h e n K r a f t h a t: diese Kraft aber liegt ausser in der gesunden Erfindung, auch vor allem andern in der »interessanten Arbeit«. So wenig es nun im Einzelnen in der vorliegenden Symphonie an Stellen fehlt, die Reinecke's Geschick hierin bekunden, wir meinen doch, dass noch etwas mehr darin geschehen konnte, mit andern Worten, dass das contrapunktische Element darin ein wenig vernachlässigt erscheint. Doch müssen wir noch einmal wiederholen, dass das Ganze geeignet ist, ein musikalisch gebildetes Publicum lebhaft anzuregen und zu erfreuen; aber auch den strengeren Musiker wird es vielfach interessiren und ihm zu denken geben. Der Componist selbst aber wird gewiss auch in dieser Gattung noch mehr

und immer Reiferes schaffen. Er hat feinen Geschmack und treffliche Ideen; damit wird er immer Anmuthiges und Reizendes hervorbringen.

Compositionen für Orgel.

1) Jul. Schneider. Neue Orgelcompositionen zum Studium, Concertvortrag und zum Gebrauche beim öffentlichen Gottesdienst. — 11 figurirte Choräle. Op. 60. — 18 dreistimmige Fugen. Op. 61. — 12 vierstimmige Fugen. Op. 62. — 12 Fugen zu zwei oder mehreren Themas. Op. 63. — Vollständig in einem Bande Netto-Preis 2 Thlr. 20 Ngr. Apart Heft 1. 22½ Ngr. Heft 2. 25 Ngr. Heft 3. 22½ Ngr. Heft 4. 1 Thlr. 20 Ngr. Erfurt und Leipzig, G. W. Körner.

—*a*— Es berührt eigenthümlich, in unserer Zeit, die doch alles wirklich Veraltete durch zeitgemäss Neues ersetzen möchte, Versuchen zu begegnen, die noch weit hinter jene Meister zurückgreifen, denen man entschieden einen Fortschritt verdankt. Wir lassen gern Bemühungen gelten, die dahin gehen, eine Epoche der Schwäche oder Verflachung durch Zurückgehen auf eine kräftigere Zeit zu beendigen, wie dies mit den Kirchenliedern geschieht, wo man die Früchte eines schwächlichen Pietismus oder Rationalismus, sobald man sie als solche erkennt, gerne von der Herrschaft verdrängt sieht. Aber in der Musik! Wir fragen uns erstaunt: Gehört denn etwa S. Bach als Künstler einer solchen schwachen Zeit an, dass man nöthig hat hinter ihn zurückzugehen? Ist das System der Dur- und Molltonart, welches seit Bach alle Meister der Tonkunst entschieden angenommen und damit die herrlichsten (und auch Orgel-) Werke gebracht haben, ein Rückschritt? Wir glauben nicht. Herr Jul. Schneider aber, der Componist obiger Orgel-Werke, scheint es zu glauben. Denn er bemüht sich in einer grossen Anzahl von Orgelstücken dieses Glaubensbekenntniss zur That zu machen. Er bringt im ersten Heft figurirte Choräle in Kirchentonarten, unter welchen die jonische (unser Dur) nur in einigen Stücken vertreten ist. Das könnte man noch damit rechtfertigen, dass die gewählten Melodien nun einmal bestimmten Kirchentonarten angehören. Er bringt aber in den ferneren Heften viele drei- und vierstimmige Fugen, die ebenfalls auf Kirchentonarten basirt sind, und wo das jonische Element auch nur beiläufig und mit nicht mehr Vorliebe behandelt ist als das Uebrige. Die Fuge, in ihrer höchsten Ausbildung durch Seb. Bach, wurzelt aber entschieden im modernen Tonsystem. Wir zweifeln nicht, dass Herr Schneider Seb. Bach's Werke kennt (obwohl wir in seinen Orgelstücken nichts davon merken) und er wird uns darin nicht widersprechen. Dies aber zugegeben, so muss die Ueberzeugung des Componisten die sein, die wir oben bezeichnet haben, und man ist genöthigt anzunehmen, dass entweder unsere ganze Kunst von Bach bis Schumann ein grosser Irrthum war, oder dass — Herr Schneider sich in einem freilich colossalen Irrthum befindet, wenn er glaubt, dass die neueste kirchliche Kunst nur dann etwas Werthvolles hervorzubringen im Stande sei, wenn sie zu den Kirchentonarten zurückkehrt; man müsste denn annehmen, es sei von Seite des Componisten ein blosser Versuch, oder eine zeitweise Manie oder eine Marotte. Da uns von demselben nichts weiter vorliegt und seine übrigen 59 Werke uns nicht bekannt geworden sind, so müssen wir diese Frage einstweilen unerledigt lassen, können aber auch auf seine vorliegenden Compositionen nicht näher eingehen, da uns der Maassstab dazu fehlt: Ohren, die willig auf solche Musik, als auf ein neues Product eingehen möchten. Dass Herr Schneider auch in seinen »jonischen« Fugen so viel wie nichts von dem beobachtet, was bis heute als Regel galt, beweist die Beantwortung seiner Themen, in welchen nie das Grundschema vorkommt, vielmehr immer *g* mit *d* beantwortet wird. Endlich wollen wir nur noch bemerken, dass (nach dem Obigen begreiflich) von Dingen wie: Fluss, periodische Anordnung, schöne Stimmführung, und wie diese zopfigen Anforderungen alle heissen, in den vorliegenden Compositionen höchst wenig zu finden ist.

(Fortsetzung folgt.)

Berichte.

Magdeburg, 28. Oct. *J.* Unsere Concertsaison wurde mit einer Aufführung der Wehe'schen Singacademie eröffnet, welche ausser einem Beethoven'schen Trio die hier nur einmal zu Gehör gebrachte liebliche Dichtung von Schumann: der Rose Pilgerfahrt brachte. Die Chöre leisteten an Präcision und Schwung alles Wünschenswerthe, und auch in der Ausarbeitung der feineren Schattirungen des Ausdrucks war sorgfältige Vorbereitung herauszuhören. Die Soli waren im Durchschnitt so gut besetzt, wie es sich mit Sängern, die aus der Kunstpflege kein Metier machen, nur erreichen lässt. — Auch die Concerte unserer sogenannten geschlossenen Gesellschaften haben bereits begonnen und in einer Weise, die ihres Rufes völlig würdig war. Von Symphonien wurde die Gade'sche in C-moll und eine hier bisher nicht bekannte Haydn'sche in D aufgeführt; in beiden zeigten sich Dirigent und Orchester ihrer Aufgabe völlig gewachsen, nicht blos das Technische, auch das Detail der Auffassung liessen nichts zu wünschen übrig. Dasselbe lässt sich von der Ausführung der Ouvertüre zur »Athalia« von Mendelssohn und der grossen Leonoren-Ouvertüre in C sagen. Den Gesang vertraten im Harmonie-Concerte Frau Dr. Köster (Leonoren-Arie, Arie der Elvira) mit gewohnter Meisterschaft, und im Logen-Concerte Frl. Scheuerlein (Schülerin des Leipziger Conservatoriums), deren Stimmmittel und Ausbildung zu schönen Erwartungen berechtigen, wenn auch augenblicklich noch nicht alle Unebenheiten der Intonation und des Registerwechsels ausgeglichen erscheinen. In beiden Concerten trat Herr Barth (aus Potsdam), zuletzt Schüler von Hans v. Bülow, auf; schon in dem ersten gewann er durch die Ausführung des Hmoll-Concerts von Hummel und der Liszt'schen Phantasie über Motive aus der »Nachtwandlerin« unzweideutig Sympathie und Beifall des zahlreichen Auditoriums. Nach der Seite des Technischen hat er bereits eine so hohe Staffel der Ausbildung erstiegen, dass man ausserordentliche Erwartungen von seiner Zukunft hegen darf; die Schwierigkeiten beider Compositionen überwand er wie spielend, so dass nirgends sich die Empfindung geltend machte, der Künstler habe hier oder dort die Grenze seiner Leistungsfähigkeit erreicht; der Vortrag leistet im Cantabile ebensoviel durch feine Modulation und zarte Sangbarkeit, wie im bewegten Tempo durch glänzenden Fluss der Passagen und Mächtigkeit des Tones. Man gewann sehr bald die angenehme Ueberzeugung, dass man es mit einem Künstler zu thun habe, der nur noch wenige Schritte zu thun hat, um sich neben die gefeiertsten Virtuosen seines Instruments zu stellen. Alles, was die moderne Technik an Schwierigkeiten aufgethürmt hat, überwindet er schon jetzt so siegreich, ohne darum an der eigentlichen Seele der Composition acht- und fühllos vorüberzugehen, dass nur die wachsenden Jahre der unvergleichlichen Bravour noch die volle künstlerische Ruhe hinzuzufügen haben, um die Meisterschaft nach allen Seiten zu vollenden. Im zweiten Con-

certe hat er, wie ich höre, mit nicht geringerem Beifall zwei Sätze aus einem Henselt'schen Concerte und eine Raff'sche Salon-Composition vorgetragen. — Für die nächsten Wochen sind zwei Patti-Concerte angezeigt, das Todtenfest bringt eine Kirchenaufführung mit Compositionen von Bach, Händel und Mendelssohn.

Unsere Oper soll, wie von competenter Seite versichert wird, unter dem Maasse des Erträglichen sein und hat fortwährend noch zu experimentiren, um die Lücken des Personals auszufüllen.

Leipzig. *S. B.* Einen eingehenden Bericht über die Patti-Concerte können wir uns aus mehr als einem Grunde erlassen; denn einmal haben d. Bl. über die Sängerin Carlotta Patti schon in Nr. 8 dieses Jahrgs. einen ausführlichen Bericht gebracht, und dann ist die ganze Sache nicht danach angethan, unsere Leser besonders zu interessiren. Der Unternehmer wendet sich, wie er selbst in einem seiner Programme sagt, »seinem amerikanischen Principe getreu, bei ausserordentlichen Gelegenheiten immer an die Gesammtmasse«; wir dagegen schreiben in der Voraussetzung eines kleineren aber ausgewählten Publicums, welches ächten Kunstgenuss sucht; aus diesem bildet sich unser Leserkreis, und dieser hat nun einmal mit dem Standpunkte des reinen Virtuosenthums längst gebrochen. Wir brauchten daher hier für Jene, welche den angezogenen Bericht nicht gelesen oder ihn vergessen haben, nur die Hauptsätze desselben noch einmal zu produciren; doch ziehen wir es vor, über dieses mit wahrhaft amerikanischem Aufwand von Reclame betriebene Unternehmen unseren eigenen Gedanken Raum zu geben.

Die Patti ist eine Sängerin italienischer Schule, mit vielen Vorzügen und fast allen Fehlern derselben, deren Besonderes nur in der seltenen Höhe (bei auffallender Kraft und Biegsamkeit in dieser Lage), und in grosser Kehlfertigkeit besteht, durch welche sie in Stand gesetzt ist, Passagen *legato* und *staccato* auszuführen, die man sonst von Sängerinnen selten, desto öfter aber etwa auf der — Clarinette hört. Die Stimme ist keineswegs besonders schön oder edel zu nennen; der Vortrag, soweit er auf Effect ausgeht, ist gut berechnet, entbehrt aber vollständig der inneren Wärme, des »Empfindungstones«. Unter diesen Umständen würde die Patti für die neu-italienische oder neu-französische Opernbühne eine treffliche Acquisition sein, hinderte sie nicht ein körperliches Gebrechen an dieser Art der Thätigkeit. Auf wen nun im Concertsaal mit raffinirtem Witz ausgestattete und meist ziemlich rein gesungene Passagen seltner vorkommender Art einen besonderen Reiz auszuüben vermögen, oder wer Aehnliches von italienischen Sängerinnen noch nicht vernommen hat, der wird sie mit besonderer Befriedigung anhören; auch der strenger denkende und das Einfache aber Empfundene schätzende Musikfreund wird die Patti immerhin einmal als Curiosum hören dürfen, namentlich so lange sie sich enthält auch nur einen Ton deutscher Musik zu singen, für welche ihr nach unserer bisherigen Erfahrung Begabung und Bildung gänzlich fehlt. Den Lärm, den man, dem colossalen Reclamenwesen des Impresario nur allzu willig folgend, über diese Erscheinung erhebt, können wir nicht gerechtfertigt finden. Er beweist nur, dass es mit der musikalischen Bildung des Publicums auch in Deutschland noch schlimm genug steht, und dass eine Lind, Sontag u. A. vergebens gesungen und vergebens gezeigt haben, welcher viel edleren Wirkungen die Menschenstimme fähig ist. Was uns betrifft, so gestehen wir, dass acht Takte, selbst von weniger berühmten Grössen gesungen, uns hundertmal mehr werth sind, als alles musikalische Feuerwerk, das uns die Patti bietet. — Die Umgebung von Virtuosen, die sich an den »Triumphzug« der Patti angeschlossen haben, ist dem obigen Bilde conform. Herrn Vieuxtemps' und Herrn Jaell's Haupteigenschaften sind ebenfalls grosse Bravour und Eleganz; wir tragen aber nie grosses Verlangen danach, von solchen Virtuosen und in der Umgebung eines die Töne der Carlotta eifrig auffangenden Publicums Beethoven, Mendelssohn oder Schumann zu hören und ihre Werke im Dienste der Virtuosität *par excellence* als Ablassbrief für künstlerische Sünden benutzt zu sehen. Herr Steffens endlich, der Violoncellist, bis jetzt verhältnissmässig den solidesten Eindruck machend, dürfte bei längerem Einathmen dieser Atmosphäre bald ebenfalls seines besseren Theils verlustig gehen. — Wir betrachten mit dem Obigen die Berichte über »Patti-Concerte« in diesen Blättern für geschlossen, da wir unsere Spalten für wichtigere Dinge offen halten müssen, und unsere Zeitung nicht wie andere ein halbes Jahr lang dieselbe Sache breittreten kann, was unvermeidlich wäre, wollten wir bei dieser Virtuosen-Ueberschwemmung alle Städte berücksichtigen, die von derselben heimgesucht wurden.

— Ein Abonnement-Concert fand in dieser Woche des Busstags wegen nicht statt, dagegen wurden endlich die Abendunterhaltungen für Kammermusik am 16. d. M. eröffnet. Das Programm dieses ersten Abends enthielt Haydn's D moll-Quartett (die Herren David, Röntgen, Hermann und Lübeck), Mozart's Clavierquartett in G-moll (Pianoforte Herr Reinecke) und Beethoven's Septett (die Herren David, Hermann, Lübeck, Backhaus, Landgraf, Weissenborn, Gumpert), — Werke, sehr schön aber auch sehr alt und sehr bekannt, die uns zur Berichterstattung keinen weiteren Stoff bieten. Wir bemerken daher blos, dass die Ausführung eine sorgfältige, der Besuch gut und die Aufnahme warm war. Einer besonders glücklichen Wiedergabe erfreute sich das Septett.

— Am 18. d. M. (Busstag) in den Nachmittagsstunden gab der Riedel'sche Verein ein Concert in der Thomaskirche, wobei ausschliesslich S. Bach'sche Compositionen zur Aufführung kamen; und zwar das *Magnificat* (wiederholt), die Cantate »Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit« und die zweite Weihnachtscantate »Und es waren Hirten in derselben Gegend«. Alle drei Werke wurden laut Programm nach der Bearbeitung von Rob. Franz ausgeführt. Um gerecht zu sein, muss man sagen, dass Herr Riedel nichts gescheut hatte, um eine des Meisters würdige Wiedergabe zu ermöglichen. Die Solopartien waren durch gewiegte Künstler vertreten: Sopran Fräulein Alvsleben, Alt Frau Krebs-Michalesi, beide vom Hoftheater in Dresden; Tenor Herr Schild, Bass Herr Th. Krause aus Berlin. Auch die englischen Hörner in der Weihnachtscantate waren durch Dresdner Musiker besetzt. Der Chor erschien zahlreich, die Orgel war, wie gewöhnlich, Herrn Thomas anvertraut, das Orchester durch die besten hiesigen Musiker hergestellt. Somit, und da Herr Riedel es an Mühe nicht hat fehlen lassen, wurde eine Ausführung erzielt, die man im Ganzen zu den besten zählen darf, die man in Leipzig hören kann. Auf Einzelnes viel einzugehen, fehlt uns heute Raum und Zeit. Wir müssen uns daher darauf beschränken, zu bemerken, dass die Solisten die ihnen gestellten schwierigen Aufgaben fast durchgängig befriedigend lösten; besonders muss anerkannt werden, dass die beiden Hofopernsängerinnen mehr Verständniss und Kunst darlegten, als man sonst bei Theatersängern solchen Aufgaben gegenüber findet; Herr Schild hat wieder eine erfreuliche Probe seiner fortschreitenden Entwicklung abgelegt, Herr Krause, den wir zum ersten Mal hörten, rechtfertigte seinen Ruf (er ist in Berlin u. a. a. O. als trefflicher Oratoriensänger sehr geschätzt), schien jedoch nicht ganz vollkommen disponirt und sang daher mitunter etwas ängstlich. — Ueber das, was Rob. Franz an den Bach'schen Werken gethan, resp. zugesetzt hat, finden wir wohl, wenn die Partituren vorliegen werden, einmal Gelegenheit, genauer einzugehen. Wir wollen hier nur das Eine anmerken, dass uns die Anwendung von Waldhörnern hin

und wieder nicht zugesagt hat, besonders wenn sie stereotype »Horngänge« anbringen, die uns theils überflüssig, theils un-Bachisch schienen. Im Allgemeinen sind wir mit Franz' Verfahren überall da einverstanden, wo Bach Lücken gelassen hat, während wir das Zusetzen anderer Instrumente und Orgel dort nicht gutheissen können, wo die Originalpartituren ohnehin vollständig zu nennen sind. — Einige Tempi kamen uns entschieden zu schleppend vor, so z. B. das Emoll-Duett für Alt und Tenor im *Magnificat,* und der Anfang des Schlusschors in der Cantate »Gottes Zeit«: »Glorie, Lob, Ehr« u. A. Möglich, dass wir von Wien her an belebtere Tempi gewöhnt sind, es hatten aber auch andere und sehr würdige Herren denselben Eindruck. — Die englischen Hörner in der Weihnachtscantate, wie auch vielfach die Oboen, wenn sie eine Arie begleiten, müssten unserer Ueberzeugung nach zarter gehalten werden. — Chöre und Orchester zeigten sich sehr fest, und Schwankungen kamen nur wenige vor.

Nachrichten.

Das zweite Gesellschaftsconcert im Gürzenich zu Köln brachte W. Taubert's Ouvertüre zu »Tausend und eine Nacht«; Concertstück für Pianoforte und Orchester von C. M. v. Weber, vorgetragen von Hrn. Isidor Seiss; Scene und Arie aus »Faust« von Spohr, vorgetragen von der Hof-Opernsängerin Fräul. H. Rohn aus Mannheim; Ballade, Concertstück für Violoncell mit Orchester von F. Hiller (Manuscript), vorgetragen von Herrn A. Schmit; Finale aus Loreley von Mendelssohn (Leonore Frl. Rohn); Musik zum Sommernachtstraum von Mendelssohn (der verbindende Text von Gisbert Freihrn. v. Vincke).

Die Programme der zwei letzten Concerte des Mozarteums in Salzburg enthielten folgende Musikstücke: 1. Concert: Ouvertüre zur Oper »Euryanthe« von C. M. v. Weber; Nachthelle, Männerchor mit Pianofortebegleitung von Schubert; Oesterreichische Lieder fur die Violine von Molique, vorgetragen von Hrn. Concertmeister Nossek; Arie aus der Oper »Don Juan« von Mozart, vorgetragen von Herrn Bielczizky; Zweiter Psalm von Mendelssohn, vorgetragen von der Singacademie; Ouvertüre zur Oper »Wilhelm Tell« von Rossini; Sturmesmythe, Männerchor mit Orchester von Fr. Lachner, vorgetragen von der Liedertafel; Nachtigall und Rose, Vocalquartett von Hans Schläger; Finale des ersten Acts aus der Oper »Don Juan« von Mozart. — 2. Concert: Ouvertüre zu »Anacreon« von Cherubini; Phantasie für die Violine von Beriot, vorgetragen von G. Reiter, absolvirtem Zögling des Mozarteums; Arie aus dem Oratorium »Paulus« von Mendelssohn, vorgetragen von dem ehemal. k. k. Hof-Opernsänger Herrn Gustav Hölzel; Phantasie für das Violoncell mit Orchester, componirt und vorgetragen von dem Concertmeister Hrn. Hegenbarth; *Marcia alla Turca* aus den »Ruinen von Athen« von Beethoven; Schlaflied der Zwerge aus »Schneewittchen« von Reinecke; Phantasie für die Flöte von Briccialdi, vorgetragen von Hrn. Keppler; Marsch und Chor aus der Oper »Tannhäuser« von Rich. Wagner. — Die Liedertafel daselbst führte Sonntag, den 20., Mendelssohn's »Oedipus« auf, und die Singacademie bereitet desselben Meisters Oratorium »Paulus« zur Aufführung vor. Leiter dieser Concerte ist der art. Director des Mozarteums Herr Hans Schläger.

Im ersten Philharmonischen Concert zu Wien kam Mendelssohn's Ouvertüre zu »Athalia«, Seb. Bach's Ddur-Suite, Schumann's Ouvertüre zur »Braut von Messina« und Beethoven's C moll-Symphonie zur Aufführung.

Die Zeitschrift »Orion« bringt in ihrem 9. Heft einen Artikel: »Die Tondichter und ihre pecuniäre Stellung. Ein Vorschlag von A. Freymund« (wahrscheinlich pseudonym). Derselbe verlangt, dass den Componisten für die Aufführung ihrer Werke in Concerten eine Tantième bezahlt werde. Mit diesem Vorschlag kann man sich wohl ohne Weiteres einverstanden erklären. Als Mittel zum Zweck schlägt der Verfasser vor, von den Abonnenten der Concerte ein gewisses Quotum mehr zu erheben, statt 8 Thlr. z. B. etwa 9 Thlr.

Das 2. Abonnement-Concert in Dresden brachte die Concertouvertüre in A von Rietz, die Ddur-Serenade von Mozart, die Manfred-Ouvertüre von Schumann und eine Ddur-Symphonie von Haydn. — Ebendaselbst feierte der Violoncellist Kammermusikus F. A. Kummer sein 50jähriges Jubiläum.

Der Pianist Herr Tausig, welcher kürzlich in Dresden sich hat hören lassen, ist von der Grossfürstin Helene von Russland zu ihrem Kammervirtuosen mit 4000 Silber-Rubel Gehalt ernannt worden.

Frau Clara Schumann hat kürzlich in Mannheim Concert gegeben.

Aus Florenz wird gemeldet: Hier gab es wider Erwarten etwas deutsche Musik zu hören. Es existirt hier eine Quartett-Gesellschaft, welche heute (9. November) Mendelssohn's Streichquartett in E-moll ganz hübsch vortrug. Sogar an Schumann hat man sich schon gewagt! — Die Operngesellschaft der Pergola ist Verdi untreu geworden und erfreut Florenz jetzt Abend für Abend mit Martha!

Joachim hat sein neues Violinconcert in G-dur (Manuscript) nun auch in Hannover und Bremen gespielt. (Wir hoffen demselben auch in unserm Gewandhause bald zu begegnen. S. B.)

Eine ausführlichere Biographie Franz Schubert's von H. von Kreissle, dem Verfasser einer »biographischen Skizze« über denselben Meister, ist soeben erschienen. Ebenso ist eine Biographie Seb. Bach's im Anzuge, wir halten uns aber noch nicht berechtigt, den Namen des Verfassers zu nennen.

Die fünfte Lieferung von A. v. Dommer's Musikalischem Lexikon ist erschienen und enthält die Artikel Lied bis Orgel.

Von Gade befindet sich eine neue Symphonie (die 7.) im Stich.

Leipzig. Das Stadttheater brachte am 15. Nov. Rossini's »Barbier von Sevilla«. Wir waren verhindert dieser ersten Aufführung beizuwohnen. — In diesen Tagen haben die Proben zum »Fidelio« begonnen, welche Oper nach der neuen Partitur der Breitkopf und Härtel'schen Ausgabe gegeben werden wird, in der sich nicht unwesentliche Abweichungen von der bisherigen vorfinden. Die erste Aufführung war für gestern Abend angekündigt.

— Im nächsten Gewandhausconcert sollen eine nachgelassene, von Schumann fertig instrumentirte Symphonie von Norb. Burgmüller, und das neue Violoncell-Concert von C. Reinecke, von Hrn. Grützmacher aus Dresden gespielt, zur Aufführung kommen.

[200]

Preisausschreiben.

Der Rheinische Sänger-Verein, bestehend aus den Vereinen Aachener Liedertafel, Bonner Concordia, Cölner Männergesang-Verein, Crefelder und Elberfelder Liedertafel und Neusser Männergesang-Verein, eröffnet hiermit seinen Statuten gemäss **einen Concurs auf die beste Concertcomposition für Männergesang und Orchester.** Für dieselbe hat der Verein einen Preis von **Zweihundert Thalern** ausgesetzt, der für den Fall zur Auszahlung gelangt, wenn die s. Z. zu ernennenden Preisrichter dieselbe als wirklich preiswürdig erklären. — Die näheren Bedingungen sind folgende:

Die Aufführung des Werkes soll nicht unter zwanzig und nicht über vierzig Minuten Zeit in Anspruch nehmen.

Die Wahl des Textes, welcher selbstredend in deutscher Sprache sein muss, wird den Concurrenten anheimgegeben. Indessen ist die Parodie, die Burleske, überhaupt das Gebiet des Niedrigkomischen ausgeschlossen, ebenso jede Composition, deren Aufführung eine Darstellung auf der Bühne bedingt.

In Betreff der in dem Werke vorkommenden Soli sind Frauenstimmen statthaft.

Das preisgekrönte Tonstück bleibt Eigenthum des Componisten; der Rheinische Sänger-Verein behält sich jedoch ein Jahr lang nach Zuerkennung des Preises das ausschliessliche Aufführungsrecht vor.

Die concurrirenden Tonstücke müssen spätestens am 1. März 1865 beim zeitigen Vorort des Vereins, »der Crefelder Liedertafel«, eingelaufen sein. Dieselben sollen mit einem Motto versehen und von einem versiegelten Couvert begleitet sein, welches äusserlich das nämliche Motto trägt, und im Innern den Namen des Concurrenten enthält.

Gleich nach dem 1. März werden die Gesammt-Vorstände der verbundenen Vereine zur Wahl der Preisrichter zusammentreten.

(Zusendungen werden an den Vorstand der Crefelder Liedertafel zu Händen des Herrn Wilh. van Kempen erbeten.)

Crefeld, den 1. November 1864.

Namens des Rheinischen Sänger-Vereins
der Vorstand der Liedertafel von Crefeld
als zeitiger Vorort.

[201] Verlag von **Breitkopf und Härtel** in Leipzig und durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen:

Heimkehr aus der Fremde,

Liederspiel in einem Act.
Musik von

Felix Mendelssohn Bartholdy.

Op. 89.

	Thlr.	Ngr.
Partitur	10	—
Clavier-Auszug mit Text	4	—
Textbuch	—	5
Einzelne Nummern daraus:		
Nr. 1. **Romanze:** Es sass vor langer, grauer Zeit	—	7½
- 2. **Duett:** Man geht und kommt	—	12½
- 3. **Lied:** So Mancher zog in's Weite	—	5
- 4. **Lied:** Ich bin ein vielgereister Mann	—	10
- 5. **Lied:** Wenn die Abendglocken läuten	—	10
- 6. **Terzett:** O wie verschweig' ich	—	20
- 7. **Terzett:** Ihr wollt uns hier mit List verwirren	—	12½
- 8. **Lied:** Es steigt das Geisterreich herauf	—	10
- 9. **Lied:** Hört ihr Herrn und lasst euch sagen	—	5
- 10. **Duett:** Heraus, zu Hülf, Verrath und Mord	—	10
- 11. **Zwischenmusik.** (Ohne Gesang.) à 4 ms.	—	7½
à 2 ms.	—	5
- 12. **Lied:** Die Blumenglocken mit hellem	—	5
- 13. **Chor:** Wir kommen, wir nahen	—	10
- 14. **Finale:** O lasst ihn, Vater, alles Streiten	—	10
Clavier-Auszug für das Pianoforte zu 4 Händen	3	—
—— - 2 -	2	20
Ouverture in Partitur 1 Thlr. 10 Ngr., in Stimmen	2	—
—— à 4 ms. 25 Ngr., à 2 ms. 17½ Ngr.		
Spinnlied à 4 - 7½ - à 2 - 5 -		
Nachtmusik à 4 - 7½ - à 2 - 5 -		
Potpourri à 4 - 25 - à 2 - 20 -		

Leipzig. **Breitkopf und Härtel.**

[202]

Neue Musikalien.

Verlag von **Breitkopf und Härtel** in Leipzig.

	Thlr.	Ngr.
Beethoven, L. van, Concerte für das Pianoforte allein. Neue Ausgabe.		
Nr. 4. in G dur. Op. 58 . n.	—	27
- 5. in Es dur. Op. 73 . n.	1	6
—— **Ouverture** zu Fidelio in E dur. Arrangement zu 4 Hdn.	—	15
Brassin, L., Op. 22. **Concerto** pour le Piano avec Accompagnement de l'Orchestre	4	15
—— **Le même pour le Piano seul**	1	15
Liederkreis. Sammlung vorzüglicher Lieder und Gesänge für eine Singstimme mit Begleitung des Pfte. Zweite Reihe.		
Nr. 117. Vogel, Der gefallene Engel	—	5
- 118. Lindblad, A. F., Im Heu, aus den 9 Liedern. Nr. 6	—	5
- 119. —— Der Verdacht, a. d. 9 Liedern. Nr. 7	—	5
Mendelssohn Bartholdy, F., Lieder und Gesänge für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. (Op. 19. 34. 47. 57. 71. 84. 86. 99.) 45 Lieder. **In eleganten Sarsenet-Bande mit Golddruck, zu Festgeschenken passend**	6	15
Meumann, E., Op. 13. **Caprice** pour le Piano	—	25
—— Op. 14. **Allegro serioso** pour le Piano	—	25
Reinecke, C., Op. 81. **Eine Novelle** in Liedern. Cyclus von Gesängen für eine Singstimme mit Begleitung des Pfte.	1	—
Schletterer, H. M., Op. 1. **3 Psalmen** für mehrstimmigen Chor. (Sopran, Alt, Tenor und Bass.) Zunächst für kirchlichen Gebrauch. Partitur und Stimmen	1	10
Scholz, B., Op. 16. **Requiem** für Soli, Chor u. Orchester. Die Orchesterstimmen	3	20
Schumann, R., Op. 54. **Concert** für das Pianoforte in A moll. Arrangement zu 4 Händen von A. Horn	2	20
Taubert, W., Op. 145. **Zehn Kinderlieder** für eine Singstimme mit Begleitung des Pfte. Neue Folge. Zweites Heft	1	10

[203]

Neue Musikalien

im Verlage von

Alfred Dörffel in Leipzig.

	Thlr.	Ngr.
Bendel (Franz), Op. 84. Polka brillante für Pianoforte	—	17½
Bürgel (Const.), Op. 8. Drei Gesänge für Sopran oder Tenor mit Pianoforte	—	15
Crüger (Hugo), Op. 6. Bolero für Pianoforte	—	17½
—— Op. 8. Gondoliera von Em. Geibel für Tenor oder Sopran mit Pianoforte	—	7½
—— Op. 10. Gebet von Em. Geibel für Sopran oder Tenor mit Pianoforte	—	7½
Gossler (Clara von), Op. 2. Sechs Lieder für Mezzosopran mit Pianoforte	—	15
—— Op. 3. Sechs Lieder desgl.	—	15
Haberland (Richard), Op. 4. Notturno für Pianoforte	—	10
Hasse (Gustav), Op. 1. Sechs Gesänge für Mezzosopran mit Pianoforte	—	17½
Seiss (Franz), Mazurka für Pianoforte	—	7½
Seiss (Isidor), Vier Gesänge für Männerchor. Partitur und Stimmen	1	—

[204]

Anzeige.

Die durch Ernennung unseres städtischen Capellmeisters Herrn **Franz Wüllner** zum Hofcapellmeister in München hierselbst eingetretene Vacanz soll für den 1. März k. J. besetzt werden. Die hierauf Reflectirenden wollen ihre Anerbietungen bis spätestens den 15. December d. J. frankirt an mich einreichen.

Mit der Stelle ist ein festes Jahrgehalt von 600 Thlr. und ein Benefiz-Concert verbunden.

Aachen, den 9. November 1864.

Der Bürgermeister,
In Vertretung
von Pranghe.

Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Selmar Bagge.

Leipzig, 30. November 1864. **Nr. 48.** Neue Folge. II. Jahrgang.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.
Preis: Jährlich 5 Thlr. 10 Ngr. Vierteljährliche Pränumeration 1 Thlr. 10 Ngr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr.
Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Ueber die verschiedenen Standpunkte der musikalischen Kritik.

II.

Phrase und Eigenthümlichkeit.

Haben wir im ersten Artikel die äussersten Gegensätze, die in der Kritik vorkommen, zu bezeichnen und dabei selbst Position zu nehmen gesucht, so handelt es sich jetzt darum, auf feinere Verschiedenheiten einzugehen, die gleichwohl die meisten Schwierigkeiten bereiten, weil das geringste Zuviel oder Zuwenig des Tadels oder Lobes das richtige Gleichgewicht der Wahrheit stört. Betrachten wir die erste beste sich zufällig zusammenfindende Gesellschaft, wo jeder Einzelne im Allgemeinen weit davon entfernt ist, die Ausschreitungen der »Parteikritik« oder »polyglotten Kritik« zu billigen: die Urtheile über concrete Fragen werden noch immer so weit auseinander gehen, dass im gegebenen Fall die hitzigsten Streitigkeiten entstehen können, und die Verständigung äusserst schwer wird. Und diese Unterschiede machen sich denn auch in der Kritik bemerklich. Nichts ist indess natürlicher: Wir haben weder ein Gesetzbuch, wo jeder Fall vorgesehen ist, noch können die Naturen aller Menschen, ihre Neigungen, innere Ueberzeugungen, Schwächen u. s. w. über einen Leisten geschlagen werden. Sind es Kunstgenossen, die über eine Frage mitsprechen, so kommt noch dazu, dass jeder für wahr hält, was er hofft und wünscht, dass es als wahr gelte. Die lieb- und rücksichtslosesten Aeusserungen werden laut über Mitstrebende die sonst in der Hauptsache doch dasselbe wollen und dabei freilich, ebenso wie der Scheltende, nicht »aus ihrer Haut« kommen können.

»Phrase« und »Eigenthümlichkeit« heissen die Punkte, zwischen welchen hier zumeist das Zünglein der Waage hin- und hergeht. Man wird sich bald darüber verständigen, dass die Herrschaft der Phrase ebenso schlimm ist, wie die gesuchte Eigenthümlichkeit, wohingegen eine gelegentliche (vorübergehende) Phrase ebensowenig zu einem scharfen Urtheil über ein Kunstwerk verleiten sollte, als man jede Eigenthümlichkeit sofort als »gesucht« bezeichnen darf. Denn einzelne Phrasen, geläufige Redensarten, findet man am Ende fast in jedem, auch dem besten Kunstwerke, und Eigenthümlichkeiten werden zumeist von Solchen als »gesucht« verschrien, deren Natur in zu fest gezogene Grenzen gebannt ist. Der Eine neigt zum Sonderling und Querkopf, oder zum Gemüthsleben und zu tieferer Anschauungsweise der Dinge. Ihm erscheint leicht Alles als Phrase, was ihn nicht innerlich aufregt oder ihm zu denken giebt. Der Andere ist als Mensch und in seiner Kunst vorzugsweise glatt und elegant, und er sieht die wahre Kunst nur in der Harmonie des Ganzen. Dieser hasst Alles, was sich als berechtigte Besonderheit gerirt. Der Streit über solche Dinge ist ein ewiger, immer wiederkehrender; er zieht sich durch die gesammte Kunstkritik, so lange eine solche besteht, und lässt sich nicht beseitigen, so lange es verschieden geartete Menschen giebt.

Was aber zu wünschen wäre, ist, dass die angestrebte Herrschaft jener Richtungen durch allmälig durchschlagende bessere Ueberzeugungen am Aufkommen verhindert würde. Denn dass sie fortwährend von einzelnen Künstlern und Kritikern angestrebt wird, ist zwar natürlich, aber zum Schaden der richtigen Kunstanschauung leider wahr. Man verrennt sich dabei bis zum Fanatismus und lässt seinen Aerger Alle fühlen, die nicht durch Dick und Dünn mitgehen wollen; und die sonst in der Mitte Stehenden, gerne die Ruhe Behauptenden, lassen sich nicht selten anstecken und auf die eine oder andere Seite eine Strecke mit fortreissen.

Es würde nun, um den Process zu fördern, auf eine möglichst genaue Definition von »Phrase« und »Eigenthümlichkeit«, sowie auf eine Auseinandersetzung darüber ankommen, wann man sagen kann, die Phrase herrscht vor, oder die Eigenthümlichkeit ist eine gemachte oder gesuchte, — eine Aufgabe, die indess hier ohne bestimmte und concrete Vorlage, in Abwesenheit eines lebendigen Beispiels, sehr schwer zu beantworten sein dürfte. Wir wollen sie unseren Mitarbeitern zum Nachdenken überlassen und sie gebeten haben, in den Recensionen diesen Gesichtspunkt besonders ins Auge zu fassen. Etwas Weniges können wir jedoch nicht umhin, hier noch zu bemerken.

Das Uebergewicht der Phrase ist besonders dann evident, wenn sie dort sich geltend macht, wo von Rechtswegen wirkliche Gedanken, bestimmt ausgesprochene Bildungen stehen müssen, also in den Themen und andern Hauptmomenten eines Stücks. Sind diese phrasenhaft, so kann es nicht fehlen, dass das Ganze aus Phrasen besteht. Woran erkennt man dies aber? Wir meinen, in einem wirklichen Thema dürfe keine Note zu viel oder zu wenig sein, jede müsse den Eindruck der Nothwendigkeit machen und das Ganze desselben einen bestimmten Charakter aussprechen. Vielleicht liesse sich die Sache auch so ausdrücken, dass jede Note eines Themas als »zuviel« zu betrachten sei, die

nicht rhythmisch nothwendig ist. Man denke an Mozart's (z. B. der Gmoll-Symphonie), an Beethoven's Themen und andere; — aus neuester Zeit nennen wir mit gutem Bedacht gerade Joh. Brahms als einen Componisten, der hierin unserer Ansicht entspricht. Dagegen machen uns viele Themen von manchen Andern den Eindruck der »Phrase«, insofern nicht wenige Noten derselben wegbleiben könnten, ohne der Sache zu schaden, ja oft zum Nutzen des bestimmten Eindrucks. Das Kunstwerk wird aber um so bedeutender sein, je mehr das Princip dieser rhythmischen Nothwendigkeit durch das Ganze desselben durchgeführt ist, wie namentlich bei Beethoven zu bewundern bleibt.

»Gesuchte Eigenthümlichkeit« dagegen wird sich daran erkennen lassen, dass an Stellen, wo die natürliche musikalische Empfindung Fluss und consequenten Verlauf einer bereits bestimmt gegebenen Gedankenrichtung erwartet und verlangt, beständige Ueberraschungen vorkommen, die jenen Verlauf stören. Seien dies nun gesuchte Harmoniefolgen und Modulationen, oder Abspringen vom Hauptcharakter durch fremdartige Motive, Verlassen des gegebenen rhythmischen Grund und Bodens (Takt-Wechsel) u. dergl.

Die Aufgabe der Kritik, selbst an einem gegebenen Falle Solches nachzuweisen, ist zuweilen eine leichte, zuweilen aber auch eine sehr schwierige, weil die persönliche Eigenthümlichkeit des Componisten denn doch auch ein gewisses Recht in Anspruch nimmt und auf dem Gebiet der »freien Kunst« keine polizeiliche Schranke gezogen werden kann. Diejenigen aber, welchen feine Beobachtungsgabe gegeben ist und welche lange Zeit hindurch Gelegenheit hatten, die Wirkungen der Musik, sowohl der Meisterwerke, wie verkehrter Producte, an sich und Andern zu studiren, haben sich in solchen Dingen doch meist eine Ansicht gebildet, durch welche sie mit mehr oder weniger Sicherheit die Gründe des Gefallens oder Missfallens auch bei einem neuen Werke bald anzugeben vermögen.

Recensionen.

Neue deutsche Opern.

Vineta oder am Meeresstrand. Romantische Oper nach Gerstäcker's Volkssage bearbeitet und in Musik gesetzt von Richard Wüerst. Clavierauszug mit Text. Preis 8 Thlr. 5 Sgr.

—f— Der Componist scheint mit vorliegendem Werke glücklicher gewesen zu sein als mit früheren Versuchen im Bereich der dramatischen Musik. Dasselbe hat bereits eine Reihe von Aufführungen in Breslau erlebt und ist auch jüngst, wie diese Blätter meldeten, in Mannheim über die Scene gegangen. Unser Vorhaben, über neuerschienene Opern eingehende Berichte zu bringen, wird uns dieses Mal wesentlich dadurch erleichtert, dass Wüerst's »Vineta« in Nr. 8 dieser Zeitschrift (1. Jahrgang) nach neunmaliger Aufführung in Breslau bereits eine ausführliche Besprechung erfahren hat, zumal wir derselben in allen Hauptpunkten nur beistimmen können. Indem wir die geehrten Leser daher auf dieselbe verweisen, bitten wir Nachstehendes nur als ein Supplement zu derselben ansehen zu wollen. Wenn ab und zu unsere Ansicht von der des geehrten Berichterstatters abweicht, ist der Grund dafür weniger in einer principiellen Meinungsverschiedenheit, als vielmehr darin zu suchen, dass wir die Bekanntschaft der Oper nicht auf der Bühne, sondern am Clavier machten. Nicht genügende Bedeutung und Prägnanz der Motive wird von der Bühne herab immer weit empfindlicher berühren, indess bei aufmerksamem Einblick in den Clavierauszug die saubere Arbeit, die gewissenhafte und sichere Behandlung der Form, wie sie Wüerst's Oper durchweg aufweist, einer grösseren Würdigung gewiss sind.

Was zunächst den Stoff betrifft, so scheint er uns kaum zur dramatischen Behandlung recht geeignet. So gelungene und wirksame Momente er im Einzelnen bietet, fehlt es ihm doch gar zu sehr an dramatischem Leben im höheren Sinne. Der Schwerpunkt jeden dramatischen Werkes muss immer in einem Conflict liegen, der sich in einer oder mehreren der handelnden Personen im Gegensatz zu ihrer Umgebung und auf Grund der scharfausgeprägten Eigenthümlichkeit ihres Charakters entwickelt. Auf den ersten Blick scheint nun allerdings ein solcher Conflict im Förster Bruno vorhanden. Im Grunde leidet er jedoch nur an der Krankheit so vieler Opernhelden, zwischen einer alten und einer neuen Neigung hin und her zu schwanken. Dieses Schwanken aber erscheint keineswegs aus einer Besonderheit seines Charakters motivirt, und so geschieht ihm nur, was jedem Andern an seinem Platze ebenfalls hätte geschehen können. Das innige Verhältniss Bruno's zur Mutter, besonders aber ein gewisser phantastischer Zug in ihm hätten gleich von Anfang an bedeutsamer hervortreten müssen, um seine Beziehung zu Benita aus dem Bereich eines gewöhnlichen Liebesverhältnisses hervorzuheben. Auch sind uns die Daseinsbedingungen der Bewohner Vinetas und ihre Beziehungen zur Menschenwelt zu wenig klar gemacht, als dass wir uns recht für sie interessiren könnten. Melchior zeigt sich, besonders in den schön empfundenen Gesängen des zweiten Finales, nur als edler Vater, Benita als liebendes Mädchen ohne tiefere Charakteristik, und der Chor mit seinen ernst-feierlichen Gesängen lässt uns kaum glauben, dass die Bürger Vinetas so arge Heiden und wegen ihrer Grausamkeit zur ewigen Fortdauer unter dem Wasser verdammt sind. Um die Volkssage zur dramatischen Behandlung geeignet zu machen, hätte es der Erfindung neuer Motive bedurft, welche, die Situation schärfer charakterisirend, uns zugleich den überraschenden Einblick in eine fremde versunkene Welt eröffnet hätten. Dieser Uebelstand mag bei einer ruhigen Prüfung des Zusammenhangs der Handlung mehr als bei einer Aufführung der Oper ins Gewicht fallen, wo Decorationen und Kostüme die Einbildungskraft anregend und unterstützend mithelfen. Auch damit, dass der erste Act mit Bruno's Einschlafen am Meeresstrand abschliesst, können wir uns nicht einverstanden erklären. Benita's Auftreten und Bruno's Entschluss, ihr zu folgen, würden unserer Ansicht nach dem ersten Act zu einem wirksameren und organischeren Schluss verholfen haben, und würde es dadurch vermieden sein, dass durch das Fallen des Vorhangs zwei engzusammengehörende Scenen getrennt wurden, wobei noch ausserdem bei Beginn des zweiten Acts nach längerem und bedeutsamem Orchestervorspiel der Stillstand der Handlung nur verstimmend wirken kann. Auch das ungenügende Eingreifen der übrigen Personen in die Handlung, sowie vor Allem den unmotivirt traurigen Ausgang der Oper können wir nur als einen Uebelstand empfinden, besonders da letzterer lediglich den Charakter des Zufälligen, durchaus nicht durch Umstände und Lauf der Handlung Gebotenen trägt, also nichts weniger als eine tragische Wirkung hervorbringt.

In Bezug auf die eingehendere Beurtheilung der verschiedenen Musikstücke auf den oben angeführten Breslauer Bericht verweisend, können wir unsere Meinung über

den musikalischen Theil der Oper in Folgendem zusammenfassen. Alles was sich im Bereich des einfach Gefühlvollen, schlicht Volksthümlichen hält, scheint dem Componisten besonders gelungen, wofür gleich die Introduction Zeugniss ablegt, in welcher namentlich der Part des Försters und der Mutter manche innig empfundene Gesangsstelle aufweist. Schade, dass der gute Eindruck des vortrefflich gearbeiteten Stücks durch eine ihm angehängte Stelle von ziemlich banalem Charakter beeinträchtigt wird! Die Chöre der Fischer sind von frischem Klang und vortrefflich für die Stimmen geschrieben. In den Ballet-Nummern zeigt der Componist, dass er weiss, worauf es ankommt, obwohl wir ihnen bei aller charakteristischen Derbheit hin und wieder eine etwas noblere Haltung wünschen möchten. Die Ballade des alten Fischers (Bass) zeichnet sich durch ihren einfach herzlichen Ton und eine gewisse alterthümliche Färbung aus. Der Refrain des Chors, besonders aber die hochgelegte Harmonie zum liegenden *F* des Basses beim dritten Verse müssen von anziehender Wirkung sein, während das sich anschliessende Ensemblestück sich nicht auf gleicher Höhe hält. Mehr als die übrigens sehr sangbar, stellenweise recht schwungvoll gehaltenen Tenor-Arien erfreute uns die liebliche Melodik von Benita's Lied, so wie auch Gertrud's Lied im Anfange des dritten Acts, obwohl von weniger prägnanter Erfindung, doch durch seinen einfach gemüthvollen Ton anspricht. Denjenigen Momenten, welche einen energischeren Aufschwung verlangen, scheint uns der Componist weniger gerecht geworden zu sein. Wir haben dieses besonders in der Arie der Benita (Nr. 21) und trotz mancher wohlklingender und vortrefflich gearbeiteter Ensemblesätze in den Finales der beiden letzten Acte, am entschiedensten jedoch in den bewegteren Sätzen des grossen Liebesduetts zwischen Bruno und Benita (Nr. 10) empfunden. Der Schluss des letzteren mit seinem marschartigen Rhythmus ist an sich schon von nicht sehr glücklicher Erfindung, und vermag der Situation in keiner Weise gerecht zu werden, ja er giebt ihr einen entschiedenen Anflug von Trivialität. Den Chören der Meerbewohner hat der Componist durch Vorwaltenlassen des imitatorischen Elements einen ernsten und bedeutungsvollen Charakter zu verleihen gewusst, der mit den übrigen Partien der Oper glücklich contrastirt.

Die Behandlung des Harmonischen verräth, wie sich das nicht anders erwarten lässt, durchaus den gewandten und gebildeten Musiker. So feindlich wir jedoch allen Extravaganzen entgegenstehen, wünschten wir doch, dem Componisten wäre hin und wieder ein kühnerer Griff gelungen, der in maassvollen Schritten sich entwickelnde harmonische Bau würde im geeigneten Moment zuweilen durch entschiedenere, frischer wirkende Modulationen unterbrochen. Die Melodik kommt insofern durchaus zu ihrem Recht, dass der Gesang dem Componisten immer Hauptsache bleibt, dass er das Orchester bei aller interessanten Behandlung im Einzelnen jenem immer in geschickter Weise unterzuordnen versteht. Anklänge an die Melodiebildung anderer Meister, wie in weicheren Gesangstellen an Spohr, oder wie in dem breitgehaltenen religiösen Motiv, welches die Ouvertüre, sowie später das Duett (Nr. 22) und endlich die ganze Oper abschliesst, an Gade, an dessen Weise auch die Gesangstelle im Allegro der Ouvertüre [später im Liebesduett (Nr. 10) wiederkehrend] anklingt, wollen wir nur erwähnen, ohne sie dem Componisten zum ernsten Vorwurf zu machen, ebensowenig, dass einige Wendungen an die leichtgeschürzte Muse der französischen komischen Oper erinnern. Wir haben mit Dank anzuerkennen, dass der Grundzug des ganzen Werkes ein entschieden deutscher ist, dass die Musik in ihrer bescheidenen Weise allem Outrirten, allen nur äusserlichen Effecten fern bleibt. Dennoch können wir mit dem Wunsche nicht zurückhalten, der Componist möge durch seine grosse Beherrschung alles Technischen nicht dazu verleitet werden, es sich beim Schreiben gar zu leicht zu machen. Auch Beethoven, auch Weber haben an ihren Motiven gefeilt, bis sie ihnen genügten, bis sie dem Idealbild entsprachen, das ihnen innerlich vorschwebte. Nicht immer ist der erste Einfall der beste, und nur ein so bedeutender Genius wie Mozart konnte allenfalls jeden ihm durch den Kopf fliegenden Gedanken adoptiren, ohne fürchten zu müssen, dass er seiner nicht würdig sei, was wieder tief in der harmonischen Art seines ganzen Schaffens begründet lag. Und doch wissen wir auch von ihm, dass er seine Aperçus nicht alle als in gleich guter Stunde empfangen ansah. Besonders aber bedürfen die Motive der dramatischen Musik einer besonderen Prägnanz, wenn sie trotz Allem, was bei einer Opernvorstellung die Sinne fesselt und die Aufmerksamkeit beeinträchtigt, eindringlich wirken sollen. Eine solche Prägnanz aber, wir müssen es zugeben, vermisst man ab und zu in Wüerst's Musik. Sie enthält Nichts, was man als wirklich misslungen oder als geradezu hässlich bezeichnen dürfte, nur ist in diesem respectablen Werke neben viel des Guten und Anerkennungswerthen verhältnissmässig Wenig, was Anspruch erheben könnte, als wahrhaft hervorragend oder bedeutend bezeichnet zu werden, worin es liegen mag, dass die Oper von der Bühne herab vielleicht nicht so frisch wirkt, als man ihr wünschen möchte. Der Componist hat Neues weder gesucht noch gefunden. Sein Werk will uns erscheinen wie mancher Mensch ohne besonders glänzende Eigenschaften, dessen schlichtes und gesundes Wesen bei näherer Bekanntschaft ihn uns werth und lieb machen kann. So können wir denn ein so tüchtiges Werk, wie Wüerst's »Vineta«, den deutschen Bühnenvorständen immerhin zur Beachtung angelegentlichst empfehlen.

Wie wir hören, hat der Componist eine neue dramatische Arbeit vollendet, welche demnächst auf der Berliner Opernbühne zur Aufführung kommen wird. Gewiss berechtigt uns die Anregung, welche Wüerst durch die freundliche Aufnahme der »Vineta« wurde, sowie die Erfahrungen, welche ihm die Aufführungen dieser Oper eingetragen haben, zu der Hoffnung, dass er bei seiner durchaus beachtenswerthen Begabung ein Werk geschaffen haben werde, das alle guten Eigenschaften des vorliegenden in sich fassen und nur den Vorzug eines kräftigeren, frischeren Wesens vor ihm voraus haben werde.

Compositionen für Orgel.

(Fortsetzung.)

2) Moritz Brosig. Orgelbuch, enthaltend eine Modulationstheorie in Beispielen, sowie kleinere und grössere Orgelstücke etc. Op. 32. In 8 Lieferungen. Subscriptionspreis für Abnehmer des ganzen Werkes à Heft 6 Sgr. netto. Breslau, Leuckart.

—*a*— Dem vorher angezeigten Orgelwerke gegenüber ist dieses als ein wahrer Schatz von Schönheit und instructivem Gehalt zu bezeichnen. Der Verfasser steht in seiner Modulationstheorie auf festen und guten Füssen, und es hat uns gefreut, in seinen Lehrsätzen und den dazu gehörigen Beispielen, die in der That sehr geeignet sind, die Lücken vieler Lehrbücher zweckmässig auszufüllen, Grund-

sätze bewährt zu finden, die der wirklichen Kunst entnommen sind und unkünstlerische oder dilettantische Behelfe ausschliessen. Die Theorie Brosig's beruht auf der Anerkennung des Gegensatzes: Verwandt-Nichtverwandt, und hält sich glücklicherweise frei von jenem kläglich-simplen Mittel des »Ergreifens der Dominante«, wobei nicht nach Verwandtschaft gefragt und die neuen Tonarten förmlich bei den Haaren herbeigezerrt werden. Und doch nimmt Brosig Besitz von allen Mitteln bis zu dem der Enharmonik und denen des freiesten Gebrauchs feinerer Verwandtschaftsbeziehungen als die gewöhnliche Regel angiebt. Daher klingen denn seine Beispiele, welchen auch meist ein festes Motiv zu Grunde liegt, schön und zugleich harmonisch interessant. Nur selten findet sich, was bei Beispielen von theoretischer Absicht nicht leicht ganz zu vermeiden, Hartes und Steifes oder Barockes. Sofern die Kunst der Modulation überhaupt »erlernt« werden kann, scheint uns daher Brosig's »Orgelbuch« sehr geeignet, dem Lernenden über so Manches die Augen (oder vielmehr die Ohren) zu öffnen.

Damit aber auch die Schattenseite nicht ganz unberührt bleibe, wollen wir nur den Wunsch aussprechen, dass es dem Verfasser gefallen hätte, sich noch strenger der Diatonik zu bedienen. Das Instrument, für das seine Beispiele und Stücke geschrieben sind, ist im höchsten Sinne für die Diatonik gemacht; das chromatische Wesen raubt ihm einen grossen Theil seines eigenthümlichen Wesens; und auch in Beziehung auf den Lehrzweck würde eine, namentlich Anfangs, strengere Enthaltsamkeit von den chromatischen Schritten nur vortheilhaft gewesen sein und dem Schüler so Manches leichter verständlich gemacht haben. S. Sechter's Theorie, die dem Verfasser nicht unbekannt, ja in Manchem dem »Orgelbuche« geradezu zu Grunde zu liegen scheint (wofern die Geister sich nicht etwa »begegnet« haben), hätte in diesem Punkte noch strenger befolgt werden sollen. Wir wollen dies auch auf einige bestimmte Modulationen bezogen wissen, wie z. B. die von C-dur oder A-moll nach G-moll, wo es durchaus keiner chromatischen Erniedrigung des *e* in *es* bedarf, um ganz fliessend zur Dominante zu gelangen; *e* führt von selbst nach *fis*. — Bei den Schlüssen missfällt uns die häufige Anwendung des Tredezimen-Vorhalts mit Terz und Septime, der einen zu sentimentalen, in Moll sogar weltschmerzlichen Charakter hat und daher dem Wesen der Orgel nicht recht entspricht.

In den »Orgelstücken«, die den Schluss jeder Lieferung bilden, hat der Verfasser viel Schönes in kurzer Form niedergelegt. Was uns am meisten daran gefällt, ist das durchaus Singende jeder Stimme, wodurch der eigentliche schöne Orgelklang entsteht; Herr Brosig ist ein tüchtiger Meister des polyphonen Satzes. Die »Modulationen« darin sind übrigens nicht die Hauptsache, sondern die einfache künstlerische Form. Selten findet sich auch hier allzu Fremdartiges, was man sich nicht gern gefallen lässt; einen solchen Fall wollen wir namhaft machen; er steht in der 4. Lieferung gegen Ende des 92. Stücks (D-dur), wo der Verfasser noch eine etwas starke und grell klingende Ausweichung nach B-dur macht; H-moll wäre wohl hier von besserer Wirkung gewesen.

Wir wollen schliesslich noch bemerken, dass das Werk schön und correct gestochen ist. Druckfehler haben wir nur wenige bemerkt; der auffallendste ist wohl der, welcher sich in der 2. Lieferung S. 4 System 4 im vorletzten Takt findet, wo die Achtel der Oberstimme *a g* heissen müssen statt *c b*. (Fortsetzung folgt.)

Berichte.

Breslau. *O. S.**) Nächst der sehr gelungenen Aufführung der »Jahreszeiten« von Haydn durch die Singacademie, bildeten die beiden ersten Abonnement-Concerte des Orchester-Vereins (am 18. October und 1. November) unter Leitung des Herrn Dr. Damrosch den Höhepunkt der Saison. Dieselben können ohne Zweifel als eine Bildungsschule für die Musiker, wie für das Publicum betrachtet werden. Mit seltenen Fähigkeiten begabt, hat Herr Dr. Damrosch die Bildung eines starken Orchesters unternommen, welches unter seiner ebenso besonnenen, als umsichtigen, feurigen und begeisternden Direction die schwierigsten Aufgaben oft mit der überraschendsten Vollendung löst. Dabei muss man berücksichtigen, dass ihm nicht durchweg die vorzüglichsten Kräfte zu Gebote stehen, weshalb auch jeder Aufführung die sorgfältigsten Proben vorangehen. Von Orchesterwerken brachten diese beiden Abende Schumann's Symphonie in Es-dur (in 5 Sätzen), hier noch gänzlich unbekannt, aber alle die Charakterzüge enthaltend, die wir bei Schumann anzutreffen gewöhnt sind, Mozart's Gmoll-Symphonie, ferner Weber's Jubelouvertüre und die Ouvertüren zu »Prometheus« von Beethoven und den »Abenceragen« von Cherubini. Die Solo-Vorträge waren vertreten im ersten Concert durch Fräul. Melitta v. Alvsleben, kgl. sächs. Hofopernsängerin, welche die Arie aus Haydn's »Schöpfung« »Auf starkem Fittig« und eine sehr schwierige Coloratur-Arie aus »Das unterbrochene Opferfest« von Winter meisterhaft vortrug. Wir könnten uns glücklich schätzen, für unsere Bühne eine solche Sängerin zu besitzen. Das zweite Concert brachte uns den kgl. Württembergischen Concertmeister Edmund Singer, einen Violinspieler, der hinsichtlich der Technik und Eleganz im Vortrage unzweifelhaft den ersten Künstlern auf diesem Instrumente gleichzustellen ist. An Energie des Tons und tiefinnigem Ausdruck ist er schon bedeutend übertroffen worden. Zum Vortrage brachte er den ersten Satz aus dem ersten Concert von Paganini und Mendelssohn's Violinconcert, welches wir vor einigen Wochen in einer Soirée des Musiklehrers Wolff von Herrn Otto Lüstner, einem jungen, sehr talentvollen Künster, ebenfalls vortrefflich spielen hörten. Wir werden später Gelegenheit haben, die Leistungen des jungen Mannes eingehender zu beurtheilen. Für jetzt genüge nur die Bemerkung, dass er und sein Bruder Louis Lüstner als die besten Violinspieler Breslau's gelten. — Es finden im Laufe des Winters 12 Aufführungen statt, für welche stets die hervorragendsten Künstler gewonnen werden. Das Publicum widmet denselben eine sehr rege Theilnahme, und es ist nicht zu befürchten, dass dieselben bei der Vorzüglichkeit der Leistungen sobald erkalten wird.

Am 29. October gab der Breslauer Sängerbund unter Leitung des Herrn Waetzold eine ausserordentlich zahlreich besuchte Soirée. Dieser Verein pflegt mit ächt deutscher Liebe die edle Kunst des Gesanges. Als eine besonders gelungene Leistung müssen wir den Vortrag des »Jägers« von Kücken hervorheben, worin wirklich alle nur erdenklichen Schwierigkeiten zusammengehäuft sind. Bekanntlich hat die glückliche Lösung dieser Aufgabe dem Verein auf dem Reichenberger Gesangfeste den ersten Preis eingebracht. Die Ausführung des instrumentalen Theils besagter Soirée (Beethoven's Sonate Op. 24 F-dur) hatten die Herren Dr. Damrosch und Pianist Rob. Seidel übernommen. Der Vortrag befriedigte allgemein, doch dürfte sich Herr Seidel eine grössere Elasticität im Anschlag aneignen. Die Zahl der Verehrer des Sängerbundes ist nicht gering, und

*) Dieser Bericht begann im Manuscript mit einer weitläufigen Mittheilung über die Patti-Concerte in Breslau, welche wir aber nach dem, was im Leipziger Bericht der vorigen Nummer gesagt worden war, nicht aufnehmen konnten. D. Red.

wünschen wir nur, dass der rege Sinn für die Kunst stets erhalten bleibe.

In der hiesigen Bernhardin-Kirche wurde uns am 8. Nov. durch ein Vocal- und Orgel-Concert ein ebenso seltener als hoher Kunstgenuss geboten. Unterstützt wurde dasselbe durch den musikalischen Cirkel der Gesangsacademie unter der vortrefflichen Leitung des kgl. Musikdirectors Herrn Jul. Schäffer und den Oberorganisten Herrn Carl Mächtig. Das Programm enthielt eine reiche Auswahl herrlicher, der classischen Kirchenmusik angehörender Compositionen von Seb. Bach, Mich. Bach, Händel, Mich. Haydn, Mozart, Mendelssohn, Brosig und Hesse. Die Ausführung war sehr sorgfältig vorbereitet und gereichte dem Dirigenten wie den Mitgliedern des musikalischen Cirkels zum grössten Ruhme. Herr Mächtig, Nachfolger Hesse's, bewies durch den gediegenen Vortrag mehrerer Orgelstücke, dass er zur Ausfüllung einer solchen Stelle wohl berufen und befähigt ist. Ausser ihm nennen wir noch als vortreffliche Organisten Domcapellmeister Brosig und die Herren Freudenberg und Dierske. Nicht minder anerkennenswerth ist das Bestreben, die Kirchenmusiken durch Heranziehen geeigneter Kräfte zu einer möglichst würdigen Ausführung zu bringen; dies ist auch schon deshalb nothwendig, damit der Sinn und Geschmack dafür im Volke angeregt werden.

Die Theatercapelle, der Verein für classische Musik u. s. w. fahren in gewohnter Weise fort, den Kreis ihrer Zuhörer durch Aufführung classischer und nichtclassischer Werke zu unterhalten. Somit wird uns wohl die Saison noch überreichen Stoff zu ausführlichen Berichten geben, die wir auch den geehrten Lesern dieser Zeitung nicht vorenthalten wollen.

Frankfurt. *DL.* Am 14. October eröffnete das »Museum« den Reigen der diesjährigen Winterconcerte. Schubert's grosse Symphonie bildete den würdigen Anfang. Sie gehört zu denjenigen Werken, die sich bei jedesmaliger Aufführung neue Freunde erwerben. Weniger kann dies von dem zweiten Orchesterstücke des Abends, von Weber's Ouvertüre zum »Beherrscher der Geister« gesagt werden, die uns auch diesmal den Eindruck eines etwas hohlen Pathos hinterliess. Den Gesang vertrat Frl. Jenny Busk aus Baltimore, die in einer Arie von Händel und einer andern aus Rossini's »Semiramis« warmen Beifall erntete. Für des Italieners Coloraturen fehlte ihr doch noch die Sicherheit der Intonation und auch selbst die Geläufigkeit; Manches klang verwischt. Das wahre Beifallsfeuer concentrirte sich diesmal, und mit Recht, für Carl Halle aus Manchester. Schon, dass er nicht mehr, wie früher, Charles Hallé hiess, musste einen ehrlichen Deutschen für ihn einnehmen. Aber auch sein Vortrag war — von vollendeter Fertigkeit als selbstverständlich gar nicht zu reden — durchdacht, gerundet, edel, frei von Effecthascherei. Dass dabei Einzelnes im poesiereichen G dur-Concerte von Beethoven unserer Vorstellung nicht entsprach, kann nicht in Betracht kommen. Bravourmusik spielte er gar nicht; die kleinen Stücke von Stephen Heller, die er mit viel Grazie zu Gehör brachte, gehören doch der edleren Salonmusik an. — Einer Soirée, welche Halle einige Tage darauf veranstaltete, konnten wir leider nicht beiwohnen. Die Namen Bach, Beethoven, Mendelssohn, Chopin und Heller, aus welchen das Programm bestand, sprechen die Richtung dieses Virtuosen zur Genüge aus. Dankenswerth war namentlich die hier lange nicht gehörte D dur-Sonate (Op. 58) von Mendelssohn, wobei Herr Brinkmann das Violoncell übernahm. Bei dem Trio in D, Op. 70, von Beethoven wurde Herr Halle ebenfalls durch Hrn. Brinkmann und durch L. Straus unterstützt.

Ein kühnes Unternehmen war es ohne Zweifel von unserm hiesigen jungen Pianisten, Herrn Martin Wallenstein, drei Tage darauf ein Concert zu veranstalten. Auch er erfreute sich der Mitwirkung der Herren Straus und Brinkmann, sowie derjenigen des Sängers C. Hill. Letzterer trug Lieder von Schubert, Mendelssohn und Rubinstein vor, von welchen die letzteren nur wenig Anklang fanden. Der Concertgeber war seiner Sache sicher; selbst einem Halle gegenüber kann ihm das Prädicat eines Virtuosen nicht streitig gemacht werden. An Fertigkeit, Kraft und Ausdauer erreicht ihn wohl in Frankfurt zur Zeit Niemand. In künstlerischem Vortrage zeigt jedes neue Jahr die neuen Fortschritte des Herrn Wallenstein. Beethoven's Trio, Op. 97, war eine sehr gute Leistung von jedem der Spieler; das Notturno des Concertgebers tritt anspruchslos genug auf, um nicht zu streng beurtheilt zu werden. Das zum Schlusse gespielte Trio von Rubinstein (G-moll), vom Publicum lau aufgenommen, liess uns abermals bedauern, dass dieser zweifellos sehr begabte Componist nicht strengere Selbstkritik geübt, um sich von so vielem rein Aeusserlichen los zu machen.

Das zweite Museumsconcert brachte denn, unter Mitwirkung des ganzen Cäcilienvereins, die neunte Symphonie. Es war eine sehr gut vorbereitete Aufführung des Riesenwerks, die schwerlich Viel zu wünschen übrig liess. Der Chor that sein Möglichstes. Ein um ein klein Weniges langsameres Tempo des allerletzten, rein instrumental gedachten Satzes würde die Soprane weniger der Gefahr ausgesetzt haben, mit ihrem Gequieke lächerlich zu werden. Zum Glück geht die Stelle rasch vorüber. Bei aller Ehrfurcht vor einem der grössten und erhabensten Werke unserer Kunst und vor seinem Schöpfer kann ich den Gedanken noch nicht aufgeben, dass Beethoven hier auf einem Gebiete gearbeitet, auf dem er nicht heimisch genug war. Der Symphonie ging die »Walpurgisnacht« von Mendelssohn voran. Es ist dies eine der frischesten, geistreichsten und am wenigsten der Manier verfallenen Stücke dieses Meisters, das stets sofort zündet. Auch hier werden den Singenden hohe Anforderungen gestellt; aber doch von keiner Chorstimme Etwas verlangt, was sie nicht vernünftiger Weise zu leisten im Stande wäre. Das ganze Concert wurde kurz darauf wiederholt, und zwar zum Besten des Baues einer Orgel für den grossen Concertsaal. Natürlich steht die eingegangene Reinsumme noch in keinem Verhältnisse zu derjenigen, welche erforderlich ist. Man lasse sich aber nicht beirren, und fahre fort, dann und wann Concerte zu diesem Zwecke zu geben, damit man endlich eine Orgel hinstellen könne, wie sie für diesen Raum erforderlich und dieser Stadt würdig ist. Der Grundsatz: »Besser Wenig als Nichts« würde hier sehr übel angewendet erscheinen.

Das dritte Museumsconcert hatte eine Eigenthümlichkeit, welche bisher noch bei keinem grösseren Concerte in unserer Stadt vorgekommen: es war ohne Gesang. Die Suite in E-moll von Lachner, mit welcher der Abend eröffnet wurde, war eine sehr willkommene Novität für uns, welche, bei gutem Vortrage, uns noch gediegener erschien, als die erste. Das Publicum war jedoch ziemlich zurückhaltend. Herr Lauterbach, bei uns noch in gutem Andenken, spielte Mendelssohn's Violinconcert und die Chaconne von Bach. Eine ruhigere Haltung des Spielers würde den Eindruck seines Vortrags ohne Zweifel noch erhöhen. Der Clavierbegleitung zur Chaconne merkte man überall an, dass sie überflüssig ist. Ouvertüre, Scherzo und Finale von Schumann wirkten diesmal nicht so frisch wie sonst. Durch zwei vorangegangene grosse Orchesterstücke (die Suite und das Concert) war die Aufmerksamkeit ermüdet. Eine Gesangsnummer dazwischen hätte gewiss die besten Dienste gethan. Schubert's Ouvertüre zu »Alfonso und Estrella«, ein schwächeres Werk dieses unerschöpflichen Meisters, beschloss den Abend.

Leipzig. *S. B.* Die Aufführung des »Fidelio« im Stadttheater fand wirklich schon am 22. Nov. statt. Wir gestehen, dass wir nicht ohne Bangigkeit derselben entgegen gesehen haben, erstlich weil uns die Vorbereitungen dazu etwas zu kurz schienen, dann aber, weil wir von Hrn. Grimminger, dessen

Detoniren und Tremoliren, dessen in der Regel nur mit grosser Anstrengung hervorgebrachten hohen Töne als Max, Robert und Lara in uns die begründetsten Bedenken über den Zustand seiner Stimme und seines Vortrags erregt hatten, keinen Florestan erwarten zu dürfen glaubten, der der Beethoven'schen Musik entsprechen werde. Auch Frau Palm-Spatzer hätten wir nach den Erlebnissen der letzten Zeit nicht für fähig gehalten, die Anstrengung der Leonoren-Partie zu überwinden. Wir können nun mit grösstem Vergnügen melden, dass sich unsere Besorgnisse diesmal nicht ganz gerechtfertigt erwiesen haben. Namentlich gelang gerade der gefürchtete zweite Act über Erwarten. Man verdankt es wohl in erster Linie der Energie des trefflichen Capellmeisters, des Herrn G. Schmidt, dass die gefährlichsten Klippen glücklich umschifft wurden, dass besonders Herr Grimminger auf reine Intonation mehr Acht hatte als sonst und durch zweckmässiges Athemholen und richtige Pointirung Manches viel besser herausbrachte, als man erwarten konnte. Was aber seine wohl kaum mehr zu beseitigende Gewohnheit des Tremolirens und tonlosen Zerflatterns (man verzeihe den ungewohnten Ausdruck — wir wissen keinen andern) betrifft, so erschien sie diesmal minder auffallend, und die Situation des armen Gefangenen war ihm hierin günstig. Frau Palm-Spatzer hatte einen guten Tag, sang und spielte im zweiten Act mit Wärme und Begeisterung, schonte sich aber freilich im ersten Act mehr, als demselben vortheilhaft war, wie denn überhaupt dieser erste Act uns am wenigsten befriedigen konnte. Das Spiel und die gesprochene Prosa war hier bei fast allen Darstellern steif und hölzern; auch Frau Palm-Spatzer wusste sich in der Männerkleidung noch gar nicht recht zu bewegen, und was die Seele Fidelio's hier bewegt, kam weder im Spiel noch im Gesang zu rechtem Ausdruck. Entschieden am übelsten war aber die Partie des Pizarro durch Herrn Thelen vertreten. Seine erste Arie gab geradezu ein Beispiel, wie sie nicht gesungen werden darf. Freilich gehört eine ausgiebigere Stimme dazu, um Beethoven's Orchester hier zu beherrschen und nicht als stummer, blos gesticulirender Schauspieler zu erscheinen. (Wir würden es übrigens keinem Capellmeister verübeln, ja sogar ihn darum loben, wenn er in solchem Falle die Trompeten und Pauken Beethoven's hier, der Partitur entgegen, striche oder doch mässigte, etwa die *ff* ausgehaltenen Töne in *fp* verwandelte oder blos kurz angeben liesse.) — Sehr lobenswerth waren der Rokko des Herrn Hertzsch, die Marzelline des Fräul. Karg und der Jacquino des Herrn Konewka. Selbst der oft so übel behandelte Don Fernando fand in Hrn. Gitt eine ganz respectable Vertretung. — Im ersten Act blieb gleichwohl noch viel zu wünschen übrig. Es schien den Sängern häufig mehr darum zu thun, recht gehört zu werden, als die musikalischen Pointen hervortreten zu lassen; so namentlich in den mehrstimmigen Sätzen. Der Chor der Gefangenen und das Finale des ersten Acts klangen nicht gut; ob es an den Stimmen oder an der Akustik der Bühne liegt, können wir nicht entscheiden. — Im Zwischenact wurde die Leonoren-Ouvertüre mit ausgezeichnetem Schwung gespielt. Wir bedauern aber doch, dass man das Unpassende einer solchen Einschiebung nicht empfindet und nicht dem Londoner Beispiel folgt, wo diese Ouvertüre am Anfang der Oper gespielt wird. Wir meinen, man könnte ja die beiden Ouvertüren abwechseln lassen, bald die eine, bald die andere spielen. Fest steht nur, dass es sinnwidrig ist, dem zweiten Act, der ohnehin eine lange Einleitung hat, auch noch eine lange Ouvertüre vorausgehen zu lassen.

— Das siebente Abonnement-Concert brachte zu Anfang die von Esser prächtig instrumentirte und vom Orchester ebenso ausgeführte F dur-Toccata von S. Bach, und am Schluss die Ouvertüre zum »Freischütz«. Das Hauptstück, die Symphonie, bildete diesmal die Mitte und stand am Anfang des zweiten Theils; es war ein nachgelassenes, unvollendetes Werk (das Finale fehlt) von Norb. Burgmüller, dessen Instrumentirung R. Schumann zugeschrieben wird, das aber nicht vermocht hat, grosses Interesse zu erwecken. Der erste Satz (D-dur) enthält poetische Klänge, aber sie verdichten sich nicht zu compacten Themen: man bekommt keinen rechten Eindruck. Das Andante (H-moll) hat ein sehr hübsches Thema, das in seiner Haltung an den entsprechenden Satz der C dur-Symphonie von Schubert erinnert; aber es giebt zu viele Wiederholungen darin. Hierauf folgt ein lebendiges Scherzo in D-moll von eigenthümlichem Wesen, das aber doch keinen Abschluss des Ganzen bilden kann. Die Aufnahme dieses Werks, das wohl kaum eine zweite Aufführung bei uns erleben wird, war eine mässig warme. — Unter den Solisten des Abends nennen wir zuerst eine junge Sängerin, Fräulein Amélie Weber aus Strassburg, die eine hübsche und sympathische, aber nicht genug ausgiebige Altstimme besitzt und deren Vorträge durch übermässige Befangenheit beeinträchtigt waren.*) Unter solchen Umständen erschien auch ihre Wahl der Musikstücke nicht ganz glücklich. Die Arie mit obligatem Bassethorn aus »Titus« erfordert Kraft und Leidenschaft, das beständige *Mezza voce* des Fräulein entsprach dem nicht. Besser gelang eine Arie aus »Rodalinda« von Händel, obwohl hier die Intonation Manches zu wünschen übrig liess. — Endlich haben wir noch zu berichten, dass der Cellist Herr Grützmacher, königl. sächsischer Kammermusiker, früher hochgeschätztes Mitglied des Leipziger Orchesters, dem hiesigen Publicum die Freude bereitete, ihn wieder einmal zu hören. Die nächste Veranlassung dazu war wohl das neue Violoncell-Concert von C. Reinecke, dessen Ausführung diesem trefflichen Virtuosen anvertraut, und in welchem ihm auch Gelegenheit gegeben war, seine Vorzüge nach vielen Seiten hin glänzen zu lassen. Das Concert selbst ist reich an schönen Motiven und interessant gearbeitet. Uns erschien es jedoch nicht einfach genug in der Disposition und etwas überladen mit künstlichem Detail. Indess nach einmaligem Hören ist über solche Dinge nicht wohl mit Sicherheit zu sprechen. Der Eindruck der Novität im Publicum schien uns kein so durchschlagender, wie wir ihn beiden, dem Autor und dem Spieler, gewünscht hätten. Im zweiten Theil spielte Herr Grützmacher noch zwei Stücke eigener Composition mit Clavierbegleitung, von denen wir das erste »Nocturne«, obwohl es entschieden zu lang ist, uns gerne gefallen liessen, während das zweite »Burleske« als ein Virtuosenstück vom reinsten Wasser, für unsere Gewandhausconcerte nicht passend erschien.

— Der Anwesenheit des Herrn Grützmacher verdankten wir wohl auch in der zweiten Abendunterhaltung für Kammermusik (26. November) ein entschieden interessanteres Programm als das vorige war; derselbe wirkte nämlich diesmal am Cello mit, und wir hörten zum Beginn Cherubini's Es-Quartett (mit den Herren David, Röntgen und Hermann), dann Mendelssohn's Cello-Sonate in D (Clavier Herr Reinecke), und zum Schluss Schubert's Quartett in D-moll (die Ausführenden wie oben). Sämmtliche Vorträge gelangen so vortrefflich, dass das zahlreiche Publicum in einen für Leipzig seltenen Wärmegrad versetzt wurde und jedes einzelne Stück lebhaft applaudirte, ja sogar das Scherzo des Cherubini'schen Quartetts sich wiederholen liess. Herr Grützmacher bewährte sich abermals als ein trefflicher Künstler, der die Feinheiten des Quartettspiels kennt, sie auszuüben weiss und seine Partie vollkommen beherrscht. Das Einzige, was wir auszusetzen fanden, ist eine gewisse Rauheit des Tons im Forte, die vielleicht von zu vielem Orchesterspiel herkommt. In Folge dieses Umstands, der auch auf die andern Instrumente einzuwirken

*) Wir erfahren soeben, dass Frl. Weber nach längerer Krankheit zum ersten Mal wieder öffentlich sang. Wir bitten daher die obigen Bemerkungen nicht zu streng zu nehmen.

schien, klangen in den Streichquartetten die Pianostellen im Allgemeinen noch besser als die Fortestellen. Davon abgesehen, wurde Alles mit so viel Leben und Enthusiasmus gespielt, dass der Erfolg der oben bemerkte werden musste. Auch Herr Reinecke war diesen Abend besonders glücklich; er spielte mit so tiefem musikalischen Verständniss, mit solchem Feuer und in solcher Uebereinstimmung mit dem Cellisten, der ebenfalls seinen Part meisterlich durchführte, dass das Mendelssohn'sche Werk zur vollsten Geltung kam.

Ein neues Passionsoratorium.

S. B. In diesen Tagen ist uns ein noch ungedrucktes Werk durch die Hände gegangen, das uns in seiner Art sehr merkwürdig vorkam: »Das Leiden und Sterben Jesu Christi, ein Passionsoratorium in zwei Theilen«, nach der heiligen Schrift zusammengestellt und componirt von Ferdinand v. Roda (Director der Singacademie in Rostock). Der Verfasser hat nach dem Muster der Matthäuspassion von S. Bach ein neues Werk zu Stande gebracht, welches uns zwar eben dieser Nachahmung wegen nicht unbedenklich scheint, einmal, weil wir es für eine Einseitigkeit halten, sich an einen einzelnen Meister und sei er noch so gross, auf das Engste anzuschliessen, dann aber, weil Bach's Kunst trotz aller ihrer Herrlichkeit doch einer Zeit angehört, der wir entwachsen sind. Dagegen hat uns das aussergewöhnliche Geschick, mit welchem unser Componist die schwierigsten polyphonen Aufgaben löst, keine geringe Ueberraschung bereitet. Der Styl ist durchaus polyphon und die Mittel, die der Componist anwendet, sind keine geringeren, als die von Bach in der Matthäus-Passion gebrauchten. Seine Anfangs- und Schlusssätze sind doppelchörig mit nebenhergehendem *Cantus firmus,* die Arien ebenfalls polyphon, z. Th. mit Chören und Chorälen durchschossen; und alles dies ist in Bach'schem Geiste ausgeführt, sei es in der Fugenform oder in freier Nachahmung! Nur das Orchester ist im heutigen Sinne reicher behandelt.

Es kann natürlich heute nicht unsere Aufgabe sein, eine Kritik des Werkes zu liefern, unsere Absicht ist vielmehr blos die, den Lesern d. Bl. mitzutheilen, dass Herr v. Roda seine Composition, zu welcher er grosse Chormittel u. s. w. braucht, in Rostock zur Aufführung zu bringen beabsichtigt. Wir dürfen ohne alle Bedenken den Wunsch aussprechen, dass ihm dieses Unternehmen gelingen möge und dass die Musikwelt dadurch in Stand gesetzt werde, zu beurtheilen, ob der Geist Seb. Bach's hier noch eine lebensfähige directe Nachkommenschaft hervorzubringen im Stande gewesen ist, ob man etwa sagen dürfe, ein neuer Bach sei auferstanden.

Nachrichten.

Die erste diesjährige Soirée für Kammermusik der Herren Lauterbach, Hüllweck, Göring und Grützmacher in Dresden fand am 24. November statt und brachte ein Quartett in G von Haydn, das in A-moll von Schubert und das in Es (Op. 74) von Beethoven.

Im dritten Gürzenich-Concert in Cöln kam u. A. ein bisher unbekanntes *Agnus Dei* (vierstimmig, mit Orchester) von Cherubini zur Aufführung, dessen Manuscript Eigenthum des Herrn Capellmeister Ferd. Hiller ist.

Von Ch. Gounod ist eine neue Oper »Romeo und Julie« zu erwarten, die er für das Théâtre lyrique in Paris schreibt.

In Berlin haben die Gebrüder Müller sich mit Herrn Hofcapellmeister Radecke und der Sängerin Frau Müller-Berghaus zu einer Folge von Soiréen für Kammermusik verbunden. In der ersten derselben kamen Beethoven's Cis moll-Quartett, Schumann's Clavierquintett und Schubert's D dur-Sonate für Clavier allein (beide Clavierpartien spielte Herr Radecke) zu Gehör. Frau Müller-Berghaus producirte Gesänge von Spohr, Schubert und Mendelssohn.

Im ersten Concert der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien kam Händel's »Judas Maccabäus« zur Aufführung. — Ebendaselbst brachte das zweite philharmonische Concert als Novität Bargiel's »Ouvertüre zu einem Trauerspiele«; ausserdem eine Haydn'sche und die A moll-Symphonie von Mendelssohn.

Im ersten Abonnement-Concert in Zittau wurde u. A. die Ouvertüre von Gluck's Oper »Paris und Helena«, bearbeitet und herausgegeben von H. v. Bülow, aufgeführt.

Volkmann's D moll-Symphonie kam kürzlich in Amsterdam zur Aufführung.

Leipzig. Der hiesige Dilettanten-Orchester-Verein veranstaltete am 20. November seine 24. Aufführung und brachte darin folgende Werke: Ouvertüre zum »Wasserträger« von Cherubini, Serenade für Pianoforte und Orchester von Mendelssohn, Lieder für Alt von G. H. Witte, Schubert, Mendelssohn und Schumann, »Am Abend« von Schumann und Fantasie-Impromptu von Chopin für Pianoforte, Symphonie von Haydn (G-dur Nr. 11).

— Das dritte Concert der Euterpe (am 22. Novbr.) brachte: Ouvertüre zu »Genofeva« von Schumann, Concert für die Violine von Beethoven, vorgetragen von Herrn Concertmeister Jacobssohn aus Bremen, Symphonische Dichtung für Orchester (Manuscript) von J. Huber (Concertmeister der Euterpe), Zwei Romanzen von Schumann und Phantasie von Vieuxtemps für Violine, vorgetragen von Herrn Jacobssohn, Symphonie in C-dur von Fr. Schubert.

— In den folgenden Gewandhausconcerten werden wir zwei junge Pianistinnen hören, welchen aus Wien und Stuttgart ein guter Ruf vorausgeht: Frl. Julie von Asten und Frl. Mehlig, frühere Schülerin des Stuttgarter Conservatoriums.

Briefkasten der Redaction.

h— in *W.*, *K.* in *G.*, —*k* in *P.* Wir haben noch keine Antwort. — *D.* in *H.*, *P.* in *L.*, ✕ in *W.*, ∾ in *B.*, *ρ* in *D.*, *δ* in *M.* Wir bitten um baldige Berichterstattung.

ANZEIGER.

[206] Verlag von **Breitkopf und Härtel** in Leipzig.

Beethoven's sämmtliche Werke.

Erste vollständige, schöne und correcte Ausgabe in 24 Serien.

In brochirten oder eleganten Sarsenetbänden.

Daraus für grössere Kreise:

			brosch. Thlr.	Ngr.	eleg. geb. Thlr.	Ngr.
Streichquartette in Partitur.	(Serie 6.)	Nr. 1—17.	11	6	12	10
Streichquartette in Stimmen.	(Serie 6.)	- 1—17.	16	21	18	15
Pianof.-Quintett u. Quartette.	(Serie 10.)	- 1—5.	5	24	6	20
Trios f. Pianof., Viol. u. Vcell.	(Serie 11.)	- 1—13.	14	—	15	20
Sonaten etc. f. Pianof. u. Viol.	(Serie 12.)	- 1—12.	8	21	9	10
Sonaten etc. f. Pianof. u. Vcell.	(Serie 13.)	- 1—8.	5	12	6	12
Werke f. d. Pianof. zu 4 Händ.	(Serie 15.)	- 1—4.	4	6	4	21
Sonaten für Pianoforte allein.	(Serie 16.)	- 1—38.	15	—	16	15
Variationen f. das Pianoforte.	(Serie 17.)	- 1—21.	5	24	6	10
Kleinere Stücke f. das Pianof.	(Serie 18.)	- 1—16.	3	9	3	25
Lieder u. Gesänge mit Pianof.	(Serie 23.)	- 1—48.	5	—	5	18

Die übrigen Serien enthalten: 1. **Symphonien**, 2. **Andere Orchesterwerke**, 3. **Ouverturen**, 4. **Für Violine und Orchester**, 5. **Für fünf und mehrere Instrumente**, 7. **Für Violine, Bratsche u. Violoncell**, 8. **Für Blasinstrumente**, 9. **Für Pianoforte und Orchester**, 14. **Für Pianoforte und Blasinstrumente**, 19. **Kirchenmusik**, 20. **Dramatische Werke**, 21. **Cantaten**, 22. **Gesänge m. Orchester**, 24. **Lieder m. Pianof., Violine u. Vcell.** — Ausführl. Prospecte sind durch alle Buch- und Musikalienhandlungen unentgeltlich zu erhalten.

---

[207] Im Verlage von **Carl Gerold's Sohn** in Wien erschien soeben und ist durch alle Buchhandlungen zu beziehen:

Franz Schubert

von

Dr. Heinrich Kreissle von Hellborn.

Mit Schubert's Portrait.

8. geheftet. Preis: 3 Thlr. 20 Ngr.

Mit diesem neuen Werke des um die Schubert-Literatur bereits verdienten Verfassers wird den Freunden der Schubert'schen Muse zum ersten Male eine erschöpfende Darstellung von dem Leben und Wirken des grossen Tondichters geboten. Das darin niedergelegte reichhaltige Material stellt sich als die Frucht mehrjähriger gewissenhafter Forschungen dar, deren Endzweck dahin ging, einen seit langer Zeit vielfach ausgesprochenen Wunsch nach einer umfassenden Schubert-Biographie sich erfüllen zu lassen. Das Gesammt-Verzeichniss der dem Autor bekannt gewordenen Schubert'schen Compositionen, wie dieses als Anhang beigefügt erscheint, giebt zum ersten Male ein Bild von der erstaunlichen Fruchtbarkeit des in der Blüthe der Jahre dahingeschiedenen Wiener Barden. Wir erlauben uns daher dieses biographische Werk, dessen reich ausgestatteter Inhalt für sich selbst spricht, allen Freunden der musikalischen Kunst überhaupt und insbesondere den Verehrern Franz Schubert's auf das Beste zu empfehlen.

---

[208]

Neue Musikalien.

Im Verlag von **Fr. Kistner** in **Leipzig** erschien soeben:

	Thlr.	Ngr.
Goldmark, Carl, Op. 4. **Trio** für Pianoforte, Violine und Violoncell	3	10
—— Op. 5. **Sturm und Drang.** 9 charakteristische Stücke für das Pianoforte. Heft 1—3 à ⅓ Thlr. und Heft 4 . . .	—	15
Jadassohn, S., Op. 28. **Sinfonie** (Nr. 2. A-dur) für Orchester. Partitur	4	15
—— Dieselbe, Orchesterstimmen	7	20
—— Dieselbe im Arrangement für Pianoforte zu 4 Händen von Fr. Hermann	2	10
Paul, Oscar, Op. 3. **Sechs Gedichte** von Ad. Böttger für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte	—	20
Voss, Ch., Op. 295. **„Fleurs de Mai".** Candeur — Amour — Jvresse. 3 Romancettes pour Piano. Nr. 1—3 . . . . à	—	10
—— **Grosse Fantasie** für Pianoforte von J. N. Hummel; zum Concert-Vortrag eingerichtet u. bearbeitet	—	25

---

[209] Bei **Gustav Heckenast** in **Pest** ist erschienen und in allen Musikalienhandlungen zu haben:

ROBERT VOLKMANN

Op. 45. An die Nacht.

Phantasiestück

für Alt-Solo und Orchester.

Partitur: Pr. 1 fl. 50 kr. ö. W. 1 Thlr.
Stimmen: Pr. 2 fl. 50 kr. ö. W. 1 Thlr. 20 Sgr.
4händ. Clavierauszug nebst Singstimme: Pr. 1 fl. ö. W. 20 Sgr.
Einzelne Stimmen: Viol. I, II, Viola 20 kr. Cello, Basso 10 kr.
4 Sgr. 2 Sgr.

Op. 46. Liederkreis von Betty Paoli

für

eine Alt-Stimme mit Clavierbegleitung.

Preis 1 fl. ö. W. 20 Sgr.

Op. 26. Variationen über ein Thema von Händel

auf zwei Pianoforte eingerichtet von KARL THERN.

Preis 2 fl. 50 kr. 1 Thlr. 20 Sgr.

---

[210]

Zu Festgeschenken passend.

In unserm Verlage erschien soeben und ist durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen:

Lieder und Gesänge

für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte

von

Felix Mendelssohn Bartholdy.

Op. 19. 34. 47. 57. 71. 84. 86. 99.

45 Lieder.

In elegantem Sarsenet-Bande mit Golddruck

Preis 6 Thlr. 15 Ngr.

Leipzig, im November 1864.

Breitkopf und Härtel.

---

[211] **Preis-Medaillen der Ausstellungen**

Dresden 1840. Berlin 1844. Leipzig 1850.
London 1851. London 1862.

Pianoforte-Fabrik

von

Breitkopf & Härtel

in Leipzig.

Preise:

Concertflügel, grösste Gattung, 7 Oct.	600—700	Thlr.
—— zweite Gattung, 7 Oct.	500—600	-
Stutzflügel, erste Gattung, 7 Oct.	400—425	-
—— zweite Gattung, 6¾ Oct.	330—350	-
Tafelform, parallele Saiten, 7 Oct.	260—280	-
—— Kreuzsaiten, 7 Oct.	250—270	-
—— parallele Saiten, 6¾ Oct.	225—230	-
—— —— ——	200—240	-
Pianinos, schrägsaitig, 7 Oct.	270—300	-
—— verticalsaitig, 7 Oct.	250—270	-

In Mahagony, Nussbaum und Palisander.

Sämmtliche Instrumente haben Elfenbein-Claviatur und stehen auf Rollen. Kiste und Emballage wird besonders berechnet, Stimmzeug ohne Berechnung beigegeben.

Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Selmar Bagge.

Leipzig, 7. December 1864. **Nr. 49.** Neue Folge. II. Jahrgang.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.
Preis: Jährlich 5 Thlr. 10 Ngr. Vierteljährliche Pränumeration 1 Thlr. 10 Ngr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr.
Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Ueber die verschiedenen Standpunkte der musikalischen Kritik.

III.

Talent und künstlerische Gesinnung.

Ein Kritiker, der nicht wüsste, oder nicht zugeben wollte, dass in der Kunst zuletzt Alles auf den Grad des Talents, auf das »Können« ankommt, thäte sicherlich besser die Feder wegzulegen und sich weit von der Anmaassung fernzuhalten, Andere belehren zu wollen. Es handelt sich aber in der Kritik darum, die gesunde, kräftig sich entfaltende Pflanze von dem künstlichen Treibhausgewächse, das ächte Talent vom falschen zu unterscheiden. Und wir behaupten: wo ächtes Genie ist, da ist auch die künstlerische Gesinnung dabei, und wo man die letztere nicht entdecken kann, da ist auch kein ächtes Genie vorhanden. Unter künstlerischer Gesinnung verstehen wir den Respect und die Pietät gegenüber dem bereits Geleisteten, das Bestreben, es den Meistern gleichzuthun oder sie wo möglich zu übertreffen. Das ächte Genie bewährt sich in der Schärfe des Auffassungsvermögens, in der haarscharfen Erkenntniss dessen, worauf es in der Kunst ankommt und worin die Grösse und allenfalls die Schwächen der bereits vorhandenen Meister bestehen. Dieses Auffassungsvermögen wird sich nicht allein in der Kritik der vorhandenen Kunst äussern, sondern ohne Weiteres auch in den eigenen Werken.*) Kann der Künstler das letztere nicht nach Wunsch zu Stande bringen, so offenbart sich eine Schwäche seines productiven Vermögens, aber die richtige Erkenntniss kann dessenungeachtet vorhanden sein. Schafft er aber künstlerisch Unwürdiges, nämlich solche Werke, welche der gebildete Künstler und der denkende Mensch verwerfen muss, dann hat er eben keine »Gesinnung«, d. h. entweder keine Kenntniss des vorhandenen Meisterhaften, oder keinen Respect davor, oder überhaupt keine Kritik und kein künstlerisches Streben. Das Verkehrteste, was aber in der wirklichen (geschriebenen und gedruckten) Kritik vorkommen könnte, wäre, wenn sogar sie, deren Pflicht es ist, das allgemeine Kunst-Gewissen wach zu erhalten, Werke, die dem letzten Bilde entsprechen, als Früchte des Talents lobpreisen und sich über das obige Erforderniss im Künstler hinwegsetzen würde.

Zu der Kritik, die der Künstler selbst besitzen muss, gehört vor Allem, wie wir schon sagten, Kenntniss und Urtheilskraft. Es kommt also darauf an, wie es in beiden Punkten bei ihm bestellt ist. Was Kenntniss betrifft, so würde eine genaue Prüfung der schaffenden Musiker unserer Zeit gar sonderbare Resultate zu Tage fördern. Wir wollen keinen Bruchtheil hier angeben, der als wahrscheinlich zutreffend hingenommen werden könnte, aber wir werden nicht weit irre gehen, wenn wir sagen, dass das Ergebniss gerade dort am übelsten ausfallen würde, wo eine gewisse Beliebtheit bei einem gewissen und gerade zahlreichsten Theil des Publicums vorhanden ist. Es giebt componirende Musiker, zum Theil sogar in Folge von Protection hochgestellte Musiker, von denen bekannt ist, dass sie kaum Beethoven's Werke genau kennen, ja die nicht einmal Kenntniss von der Existenz gewisser und sehr bedeutender Werke desselben haben. Entschuldigungen kann es hier nicht geben, denn der Musiker braucht nicht wie der Maler grosse Reisen zu machen, um gewisse Werke kennen zu lernen, sie liegen gedruckt Jedem zur Kenntniss vor, der sie kennen zu lernen den ernsten Willen hat. Höchstens wollen wir solche Werke ausnehmen, deren Wirkung nur durch grossen Chor und Orchester zu erfahren ist, was nicht Jedem zu erleben vergönnt. Am wenigsten kann aber doch eine Entschuldigung bei solchen Künstlern stattfinden, deren Verhältnisse notorisch so sind oder waren, dass ihnen jede erwünschte und erstrebte Bekanntschaft möglich sein musste.

Wenn nun, wie wir im ersten Artikel sagten, das Wesen des Genies im Zusammenfassen des Vorhergegangenen bestehen soll, ist es denkbar, dass dies ohne Kenntniss desselben geschehen könne? Nun, wir wollen gern zugeben, dass es manchmal »Wunder« giebt, dass das Genie auf unbegreifliche Weise in den Besitz von Kenntnissen gelangt und oft mehr instinctiv als bewusst diejenigen Eigenschaften in sich vereinigt, die es befähigen, obige Mission zu erfüllen. Dieses »Wunder« erklärt sich aber nur, sofern es erklärt werden kann, aus der überaus starken Auffassungskraft, die dem Genie gegeben. Vielleicht genügt ihm ein einziges Werk zur Auffassung des Wesens und der Verdienste eines ganzen Meisters, wo andere mit grösstem Eifer alle Werke desselben studiren und doch den Kern nicht finden, viel weniger zu einem so scharfen Urtheil über ihn gelangen, um das Zeitliche und Verwesliche an ihm von seinem Unsterblichen zu scheiden. Von solchen »Genies« wollen wir aber nicht allzuviel sprechen, es handelt sich mehr um die vorhandenen Talente, und dass

*) Bei dem blos »ausübenden« Künstler ist es die Wahl der Stücke, durch welche sich seine Gesinnung documentirt.

diesen die Kenntniss der Meisterwerke nicht fehlen dürfe, um auch nur irgend kunstwürdige Producte hervorzubringen, das scheint doch zweifellos.

Mit der Urtheilskraft ist es aber bei den Künstlern oft nicht minder übel bestellt, als mit der Kenntniss. Wir sprechen hier besonders von der Kraft, die sich bei dem Vergleiche des Ideals mit den eigenen Bildungen zeigen muss. Hier greifen so viele und gewaltige menschliche Schwächen ein, dass es abermals nur ein »Wunder« ist, wenn dieselben vollständig besiegt werden. Und so sieht man denn zuweilen allen Witz und alle Kritik, welche ein Künstler an Anderen geübt hat, vor dem eigenen Werke kläglich verstummen.

An Respect und Pietät vor den früheren Meistern hat es ächten Künstlern und wahren Genies nie gefehlt, und wo sie etwa in Worten dagegen gesündigt hätten, ihre Werke strafen die Worte Lügen. Wo uns also, da wir vom Menschen absehen müssen, in den Werken nicht jene künstlerische Gesinnung begegnet, die wir oben näher zu bezeichnen versucht haben, da können wir auch kein besonderes Talent zugeben oder wir dürften dabei nur an »verkommene Genies« denken, wie es ja solche immer gegeben haben soll (wir glauben nämlich nicht daran, dass es wirkliche Genies waren, sondern halten sie für Naturspiele).

Wir wissen wohl, dass das Wort »Gesinnung« oder gar »gute Gesinnung« heutzutage in einem gewissen Verruf steht. Man denkt dabei gleich an »gutgesinnte Bürger«, die eher allen Druck über sich ergehen lassen, als dass sie ein freies und männliches Wort wagen: Von dieser Art von Gesinnung wissen wir uns indess auf künstlerischem Gebiet frei. Wir ehren die grossen Todten und wollen sie geehrt wissen, aber es liegt uns die Anbetung fern, die vor jeder Note, die sie geschrieben, niederkniet. Die lebenden Künstler aber können uns bezeugen, dass wir über dem Respect vor ihrer »Gesinnung« nie vergessen haben, den Werth ihrer Werke zu prüfen oder den Grad ihres Talents abzuschätzen.

Recensionen.

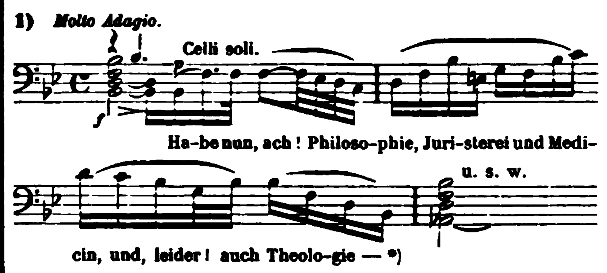
Musik für Orchester.

Anton Rubinstein. »Faust«, ein musikalisches Charakterbild für grosses Orchester. Op. 68. Partitur Pr. 2⅙ Thlr. Leipzig, Siegel.

S. B. In unserem Leipziger Concertbericht über das vorliegende Werk (Nr. 46 d. Bl.) war es uns hauptsächlich um das Constatiren der Thatsache zu thun, dass seine Aufführung von äusserlichem Erfolg begleitet war, und dass die Musiker es mit ungewöhnlichem Interesse gespielt hatten. Zu einem Urtheil über das Ganze glaubten wir nach einmaligem Hören, wo man sich noch so wenig Rechenschaft über die Gründe des Gefallens oder Missfallens zu geben im Stande ist, noch nicht in der Lage zu sein. Heute haben wir durch das Studium der Partitur diejenige Uebersicht über das Werk gewonnen, welche uns gestattet die guten und wirksamen Elemente desselben von den bedenklichen und die Wirkung beeinträchtigenden zu unterscheiden, den Eindruck, der uns jetzt geblieben ist, in Worten wiederzugeben, und ihn durch deutliche Hinweisung auf das Einzelne zu bekräftigen.

Vorerst einige Worte über den Titel des Stücks und über den uns somit genau bezeichneten »Inhalt«.

Rubinstein hat sein Werk »An Niels W. Gade« adressirt, und es fällt uns dabei ein, dass dieser letztere Componist eine Hamlet-Ouvertüre geschrieben hat. Warum sollte Rubinstein nicht Aehnliches mit Faust versuchen? Hat doch selbst Beethoven Ouvertüren zu Coriolan, Egmont, haben doch viele andere Componisten ebenfalls dergleichen geschrieben. Für uns thut der Titel nicht viel zur Sache, wir nehmen ihn gern hin, wenn das Musikwerk sonst künstlerisch gestaltet, schön und interessant ist, und wenn der Titel wirklich passend erscheint, d. h. wenn der Charakter der Musik im Ganzen oder auch selbst im Einzelnen etwas dem Gegenstande Analoges hat. Freilich in einer blos äusserlichen musikalisch-declamatorischen Nachahmung von Texteswerten darf die Charakteristik nicht liegen, und wenn Gade seiner Hamlet-Ouvertüre ein musikalisches Motiv zu Grunde legt, dessen rhythmische Bewegung den Anfangsworten des berühmten Monologs entspricht, so scheint uns damit ebenso wenig gewonnen, wie wenn Rubinstein, diese Manier fortsetzend, seinem »Charakterbild« ein Thema giebt, welches dem Anfang des Monologs des Goethe'schen Faust declamatorisch nachgebildet zu sein scheint:



Wohl aber kann es sich um den Ausdruck der Grundstimmung der poetischen Person oder Situation handeln, und wenn Beethoven in seiner Coriolan-Ouvertüre merklich den stolzen Römer, in der zu Egmont die gährende Unzufriedenheit eines Volks und den endlichen Sieg der Freiheit ausdrückt, warum sollte nicht auch der »Faust«, diese alle gebildeten Menschen so tief interessirende poetische Figur, seinen musikalischen Meister finden? Freilich müssen wir zweierlei bemerken: Erstlich hat schon ein grosser Meister, wenn auch nicht ausdrücklich, ein recht eigentliches Faust-Stück geschrieben, welches alle Anforderungen in sich erfüllt, die den Titel rechtfertigen und auch das rein-Musikalische im besten Lichte erscheinen lassen würden. Wir meinen den ersten Satz der neunten Symphonie von Beethoven. Zweitens wollen wir aber nicht vergessen zu sagen, dass ein sehr gewaltiges Genie dazu gehört, um den Missstand unmerklich zu machen, der hier zwischen dem poetischen Vorwurf und der Musik besteht. Das Wesen des Faust ist die absolute Unbefriedigtheit über Alles, was menschlichem Wissen zugänglich ist. Die Musik dagegen wird sich schwerlich der Aufgabe entschlagen können, dem Menschen eine ideale Welt voll Schönheit und Gerechtigkeit vorzuspiegeln, und wäre es auch in einem Bilde, das gleichsam, wie die Fmoll-Sonate von Beethoven, den Erzengel mit dem flammenden Schwert darstellte; sie hat nahezu keinen Zweck und keine Berechtigung mehr, wenn sie sich dieser Aufgabe begiebt. — Zum mindesten müsste, wenn ein neues und selbständiges Musikstück, »Faust« betitelt, sich den Beifall der Musikverständigen und die Herzen des Publicums gewinnen sollte, entweder irgend ein dem Faust entgegengestellter

*) Dieser Text steht natürlich ebensowenig unter den Noten Rubinstein's wie der andere unter jenen Gade's.

Charakter auch musikalisch Platz greifen, oder der endliche Schluss des Ganzen müsste so versöhnend wirken, wie das »Sie ist gerettet« am Ende des ersten, und die allgemeine Glorification am Ende des zweiten Theils der Goethe'schen Dichtung. Geht Faust durch sein Grübeln und durch sein Zersprengen der menschlichen Fesseln zu Grunde, so muss wenigstens eine höhere Idee siegreich durchdringen, und diese ist von Goethe deutlich genug vorgezeichnet. Beides hat der Componist nicht gethan, — wir glauben zum Nachtheil seines Werkes.

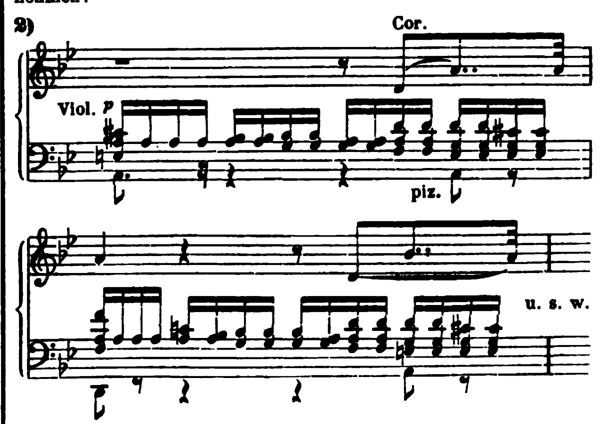
Wir gelangen zu den rein musikalischen Forderungen. Rubinstein nennt seine Composition ein musikalisches Charakterbild, und will damit wahrscheinlich andeuten, dass das Ganze, was die Form betrifft, als eine Art Phantasie betrachtet werden solle, nicht z. B. als eine Ouvertüre, an welche man dann auch die Forderung der Ouvertürenform stellen dürfte. Wir haben dagegen principiell nichts einzuwenden. Wenn die Phantasie auf dem Claviere Berechtigung hat, warum sollte sie es nicht auch im Orchester haben! Diese Form, die eben auch immer eine Form bleibt, sei sie noch so frei, muss jedoch auch einen gewissen organischen Eindruck machen, und wir finden die Bedingungen derselben erstlich darin, dass eine Hauptidee das Ganze beherrsche, etwa Anfang und Ende bilde. Dieser Forderung ist Rubinstein nachgekommen, und wir würden dies loben, stände nicht eben die obige Forderung der »Versöhnung« hier entgegen. Zweitens aber unterscheidet sich die Behandlung der Zwischensätze in der Phantasie von der in den geschlossenen Formen dadurch, dass ihre Bedeutung dort sogleich erschöpft wird, so dass ein Verlangen nach Rückkehr derselben nicht entsteht.*) Hierin ist Rubinstein, wie uns bedünken will, nicht ganz consequent. Für eine Phantasie haben seine Episoden zu wenig vom Hauptcharakter Abweichendes und Selbständiges. Vielmehr erstehen sie vor uns gerade so wie die Seitensätze in der Ouvertüre; da sie aber später nicht wiederkehren, so fühlt man sich unsicher, was man von ihnen halten sollte. Nicht selbständig entwickelt und auch nicht an entsprechender Stelle wieder (in anderer Tonart) vorgeführt, lassen sie keinen bestimmten Eindruck zurück. Man hat gleichsam einmal etwas läuten gehört und weiss nicht woher. Statt dem verliert sich der Componist gegen die Mitte und den Schluss des Allegros hin in gewisse Figuren so vollständig, dass schliesslich die Aufmerksamkeit ermattet und das Gefühl der Oede eintritt.

Doch Alles dies kann erst dann klar werden, wenn wir den Gang und die Disposition des Stücks mitgetheilt haben, was im Folgenden geschehen soll.

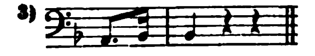
Das Werk beginnt, um zuerst das Allgemeinste zu sagen, in B-dur *Molto Adagio* 4/4, dann folgt ein *Allegro vivace* D-moll 4/4, und das Ganze endigt im düstersten D-moll. Die Einleitung bringt zuerst obigen Satz, dem wir den Text untergelegt haben, dann noch ein zweites Motiv in D-moll, welches uns zu sagen scheint: »Da steh' ich nun, ich armer Thor«. Im folgenden Allegro (Notenbeispiel 2) erscheint obiges erste Motiv in doppelter Schnelligkeit und auf anderer Harmonie. Dann tritt in der Tonika D-moll ein Gedanke auf, der wohl das eigentliche Hauptthema vorstellen soll und ein wenig an Beethoven's Thema des ersten Satzes der 9. Symphonie anklingt. An der Stelle, wo in einer Ouvertüre oder einem ersten oder letzten Symphoniesatze zum ersten Mal der Seitensatz stehen würde, findet sich eine gesangreiche Melodie in B-dur. Später, nachdem das erste Motiv des Allegro sich wieder in grosser Steigerung hat hören lassen, tritt plötzlich in F-dur ein von den Blechinstrumenten gebrachter, choralartiger Satz auf, durchschossen mit demselben consequent der Viola übertragenen Motiv, zu welchem bald darauf ein langathmiges Fagottsolo tritt, dessen Melodie später in mehrere Blasinstrumente übergeht und beständig von dem Allegro-Motiv begleitet wird. Dann folgt in F-moll die Reprise des eigentlichen Hauptthemas, welches nun seinerseits eine Durchführung erfährt, indem es abwechselnd bald oben, bald in den Bässen auftritt. Auch dient eine einzelne Figur daraus zur weiteren Fortführung. Dann lässt sich bei langsamerem Tempo ein Oboesolo in recitativ-artiger Weise hören, dem sich später ein Horn in der Octave zugesellt. Nach einem langen Ausklingen des Sextaccords auf *eis* kehrt das erste Allegromotiv, oder vielmehr das Motiv des ersten Takts, wieder; es folgen grosse Steigerungen desselben, doch lässt das Hauptthema sich fortan nicht wieder hören. Ein langer Paukenwirbel *ff* auf *D* mit dem verminderten Septimenaccord auf *gis*, wogegen sich das erste Allegromotiv in allen Streichern, und scharfe Accorde der Bläser umsonst auflehnen, bricht plötzlich ab, und nach einer Pause tritt das Adagio-Tempo wieder auf, chromatische Klagetöne der tieferen Blasinstrumente lassen sich vernehmen, die Viola bringt nur abgerissene Bruchstücke des Hauptmotivs; dann noch einmal das andere Motiv der Einleitung, und in wahrhaft grauenvoll tiefer Lage der ersten Clarinette, des zweiten Fagotts, der Violen, Celli und Bässe geht das Stück in D-moll zu Ende.

Zum bessern Verständniss des Obigen lassen wir hier die nothwendigsten Notenbeispiele folgen:

Nach dem B dur-Accord, der auf dem Niederschlag vom Streichquartett, Holzbläsern und Posaunen einsetzt, und von den Trompeten und 4 Hörnern auf dem zweiten Viertel gefolgt ist, bringen die Celli das Motiv, welches wir oben mit dem Text abgedruckt haben. Im dritten Takt vereinigen sich die ersten Violinen damit, es wiederholend. Nach vier Takten Sextaccord auf *g* tritt die Dominante von D-moll auf, und das zweite Motiv der Einleitung lässt sich vernehmen:
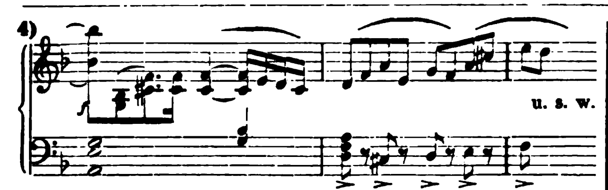


Beide Motive bilden den Inhalt des Weiteren in der Einleitung, die, wie der Schluss des Ganzen in »grauenvolle« Tiefe versinkt und auf dem verminderten Septimenaccord von *cis* still hält. Das *Allegro assai* steigt an der Hand der jenem Schlusse entnommenen Figur:

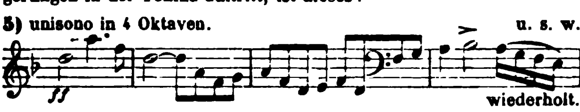


von der Tiefe in jähen Sätzen zur Höhe, und nun lässt sich das erste Motiv der Einleitung in folgender Weise hören:
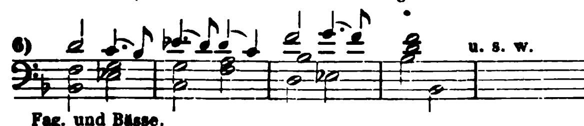
*) In beiden Punkten hat Mozart in seiner C moll-Phantasie ein unübertreffliches Muster gegeben.
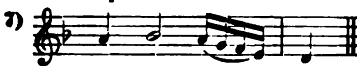


Das eigentliche Hauptthema, welches dann nach einigen Steigerungen in der Tonika auftritt, ist dieses:



Beide Themen streiten sich in der weiteren Fortsetzung um den Vorrang, bis, nach längerem und etwas leerem Verweilen auf der Dominante von *B*, der Seitensatz von den Cellos gebracht wird:



Den Choral und das Fagottsolo können wir hier nicht gut abdrucken, wir müssten zu viel Raum dazu verwenden. Weiterhin giebt der vierte Takt des Hauptthemas:
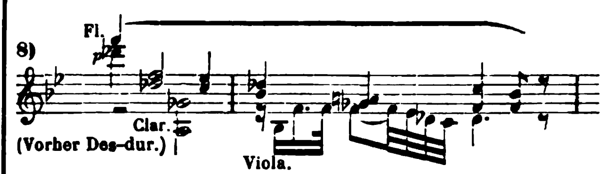


den Stoff zu langen und etwas öden Strecken.

Ueberblicken wir nun den ganzen Bau noch einmal, so können wir uns des Gefühls nicht erwehren, als fehle dem Stück das streng Organische. Es folgen viele Sätze aufeinander, die im hohen Grade spannend sind, aber nur den Eindruck von Einleitungen machen. Endlich tritt das geharnischte Hauptthema (5. Notenbeispiel) auf. Es erscheint später mehrmals, erfährt auch einige Durchführungen, verschwindet aber gegen den Schluss hin, das Feld jenen Motiven überlassend, die weit mehr phrasenhafter Natur sind und keinen bestimmten Eindruck machen. Ebenso verschwindet der Seitensatz (6. Notenbeispiel). Dagegen treten der Choral und das Recitativ der Oboe ein und vermehren die Anzahl der vorhandenen musikalischen Charaktere, ohne doch sich mit Nothwendigkeit in die Form des Ganzen einreihen zu wollen. Als Musikstück im Ganzen betrachtet, wird Rubinstein's Faust daher keinen recht einheitlichen Eindruck machen können, und ob die Motive darin durch ihre theilweise phrasenhafte Gestaltung und ihre auf der andern Seite übervollständige Durchführung oder Wiederholung ihren Reiz bei öfterer Reprise der Aufführung behaupten und jene etwas zerfahrene Gestaltung des Ganzen paralysiren werden, müssen wir dahingestellt sein lassen.

Sollte aber das Stück als »Charakterbild« in dem Sinne geltend gemacht werden, dass es den Helden in verschiedenen Situationen »darstelle« und wobei eine strengere musikalische Form überhaupt unzulässig sei, so begiebt sich Rubinstein auf den bedenklichen Boden der »Programmmusik« und verfällt mit Recht dem verwerfenden Urtheile aller Jener, die von einem Musikstücke Musik, in allen Consequenzen, verlangen.

Sehen wir vom Ganzen ab, so zerfällt unser »Charakterbild« in eine Anzahl von Einzelheiten, welchen man zum grössten Theil interessante Gestaltung, merkwürdige Klangwirkungen, musikalisches Wesen, nicht absprechen kann, wenn man nicht vollständig abgestumpft, auffassungsunfähig, und vorneweg von reiner Negation eingenommen ist. Namentlich fesselt die Introduction durch ihre meist einfache und doch höchst wirkungsvolle Instrumentirung und ebensolche modulatorische Gestaltung. An eigenthümlichen, seltener gebrauchten harmonischen Verbindungen, die aber eine musikalisch natürliche Auflösung erfahren, ist sie sogar am reichsten. So klingen z. B. die Vorhalte Seite 8 der Partitur vom zweiten Takt an:



ziemlich ungewöhnlich und sehr anziehend, woran freilich die Instrumentirung ihren Theil hat. Dagegen klingt die Rückung am Schluss der Einleitung von F-moll nach E-moll bei dieser tiefen Lage doppelt unangenehm. — Der Anfang des Allegro sprüht von rhythmischem Leben und klingt brillant. Das Violoncell-Solo des Seitensatzes würde an sich auch sehr schätzbar sein, hätte diese Melodie nicht eine etwas zu starke Aehnlichkeit mit Beethoven's »Freudvoll und leidvoll«. Die Choralmelodie macht einen um so eigeneren Eindruck, als sie ganz unvorbereitet eintritt. Was dagegen die lange Stelle der Celli S. 59—63 ausdrücken soll, ist uns weder klar geworden, noch können wir sie anders als »öde« finden. Die ganze Partie, einschliesslich des Oboe-Solos, hätte unseres Bedünkens kürzer gefasst werden können. Die letzte Entwicklung des Allegros bis zum Eintritt des *Adagio* ist wieder recht lebendig, fliessend und schwungvoll, und auch das letztere würde an sich unsern Beifall haben, hätte sich Rubinstein im Streben nach charakteristischem Ausdruck am Schluss nicht zu weit von der Linie des Schönen verirrt. — Die Anwendung der Tuba will uns in dem ganzen Werk weder im *forte*, noch im *pp* gefallen. Das Instrument gehört nun einmal nicht zu den edlen. — Contrapunktisch Interessantes enthält das Werk wenig, doch ist die thematische Behandlung der Motive jedenfalls achtungswerth, wie denn das Ganze, trotz allen seinen Fehlern und Schwächen, immerhin als eines der interessantesten Werke der neuesten Zeit bezeichnet werden kann und von jedem Musiker gekannt zu sein verdient.

Compositionen für Orgel.

(Fortsetzung.)

3) Dr. W. Volckmar, Orgelmagazin. Ein unentbehrliches Hülfsbuch für die Organisten einer jeden Confession, enthaltend an 400 kleinere und mittelgrosse Tonstücke etc. Op. 105—112. In 8 Heftchen (jedes mit einer besonderen Opuszahl). Preis à Heft 12 Sgr. netto. Heft 1 und 2. Fulda und Hersfeld, A. Maier.

—— Fünfundvierzig leicht ausführbare melodische Tonstücke etc. Ein Heft Op. 102, 103, 104. Preis compl. 15 Sgr. Derselbe Verlag.

—— Sechsunddreissig melodische Tonstücke. Op. 135. Zwei Hefte. à 22½ Sgr. Cassel, Luckhardt.

Diese Compositionen sind (wie die vorher angezeigten) der Redaction d. Bl. von den betreffenden Verlegern zugesandt worden; es muss also vorausgesetzt werden, dass es denselben darum zu thun ist, ein aufrichtiges und sachgemässes Urtheil über dieselben zu lesen. Würden wir nicht auch dem Publicum gegenüber die Verpflichtung

haben, es über neuere Erscheinungen, besonders wenn sie mit einer gewissen Sicherheit auftreten, zu orientiren, so würden wir Angesichts des jetzt zu besprechenden Werkes es vorgezogen haben, den betreffenden Verlegern brieflich unsere Meinung mitzutheilen und unsere Leser mit einer Recension über, unserer Ueberzeugung nach, gänzlich verfehlte Orgelcompositionen zu verschonen. Dass wir aber dieselben nicht unter die guten zu rechnen und nicht einmal richtiges Verständniss anzuerkennen vermögen, das sind wir den Lesern d. Bl. näher zu begründen schuldig.
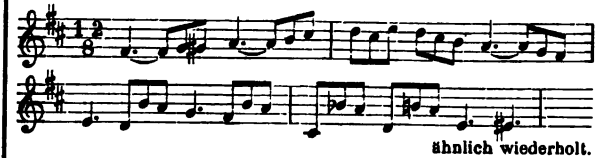
Die Orgel ist das Instrument von entschiedenst polyphonem Charakter. Die Unbiegsamkeit des Tons, der Mangel des Rhythmus (da es hier keine Accente giebt), machen auf diesem Instrumente jede Musik unmöglich oder geschmacklos, die auf Homophonie und Rhythmus beruht. Wer der Orgel dennoch solches zumuthet, thut ihr Gewalt an, beleidigt den Charakter und die Würde derselben. Deshalb eignen sich für Orgel nur solche Compositionen, die dem gewöhnlichen (nicht polyphonen und nicht gebundenen) Clavierstyl vollständig entgegengesetzt sind; wo die Melodie alle Stimmen durchdringt, wo der Rhythmus durch keinerlei fühlbare periodische Einschnitte hervorgehoben ist, sondern das Ganze scheinbar rhythmuslos (aber nicht rhythmuswidrig) sich fortspinnt. Es giebt also schlechthin auf der Orgel keine blos accordische Begleitung, keine Melodie im gewöhnlichen Sinne, keine blos ausfüllenden Mittelstimmen. Nur in einem grösseren Tonsatze, einer Sonate z. B., werden einzelne Stellen oder Partien davon eine Ausnahme machen dürfen, namentlich da hier das Instrument dem Künstler zu Zwecken der Phantasie dient, nicht der Kirche und des Gottesdienstes. Stücke aber, in denen diese ausnahmsweise Behandlung zur Regel erhoben ist, können wir nur verfehlt nennen.

Wer nun z. B. Dr. Volckmar's melodische Tonstücke aufschlagen würde, ohne zu wissen, dass sie für Orgel componirt sind und ohne das Tempo anzusehen, der würde dieselben entschieden für Clavierstücke halten, sie in ziemlich raschem Tempo abspielen und nirgend durch den Charakter des Stücks darin irre werden, wie es wohl bei guten Stücken sich ereignet, wo die Gedanken das falsche Tempo bald inne werden lassen. So fängt z. B. das erste Stück des zweiten Hefts an wie folgt:
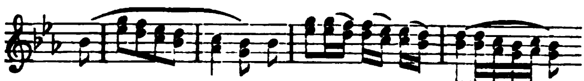


Dieses Thema eignet sich offenbar nur für schnellen Vortrag und leichte Bewegung; auch kann das ganze Stück in derselben fortgespielt werden. Dieser Umstand wird nicht geändert, wenn Herr Volckmar *Andantino grazioso* darüberschreibt und es als ein Orgelstück ausgiebt. Wir könnten den Leser nur bitten, dieses Experiment auch mit den andern Stücken vorzunehmen; fast ohne Ausnahme werden Claviersätze im Roccocostyl als die eigentliche Grundlage erscheinen, und die Orgel wird sich nicht dazu hergeben wollen, diese durchaus auf rhythmische Betonung Ausspruch machenden Sätze abzuleiern.

In dem Prospect der Verlagshandlung zum »Orgelmagazin« bemerkt dieselbe, die unablässige Nachfrage nach leichten, einfachen und kurzen Orgelstücken habe sie bewogen, Herrn Volckmar zur Abfassung dieses Werkes zu veranlassen. Es ist also auf Bestellung geschrieben und wird dabei natürlich auch der Geschmack der »Nachfragenden« Berücksichtigung gefunden haben müssen. Es liegt uns ferne uns in solche »Geschäfte« zu mischen und ihnen hinderlich zu sein. Aber wir können darüber nicht nähere Kritik üben, denn diese setzt immer voraus, dass der Künstler um der Kunst willen geschaffen habe. Wir wollen daher nur das Factum anmerken, dass die Hefte des »Orgelmagazins« und die »45 Tonstücke« Sätze aus allen möglichen Tonarten enthalten, die im Styl den »melodischen Tonstücken« so ziemlich ähnlich gehalten sind. In Nr. 8 der 45 Stücke findet sich z. B. folgende Phrase:



und in Nr. 8 des ersten Heftes vom »Orgelmagazin« in der Mitte gar folgende:



4) Adolph Hesse, ausgewählte Orgelcompositionen. Neue billige Ausgabe. Lieferung 16—20. Pr. Lief. 16 à 9 Sgr., die andern Lieferungen à 12 Sgr. Breslau, Leuckart (C. Sander).

Die vorliegende Sammlung Hesse'scher Orgelcompositionen, schon in der »Deutschen Musikzeitung« 1861 Nr. 40 und 41 von E. Krüger ausführlich und eingehend besprochen, ist nun bis zur 20. und wie es scheint letzten Lieferung vorgeschritten. Können wir uns auf jene Recension, als unserem Sinne vollkommen entsprechend, berufen, so bleibt uns nur übrig, das dort Gesagte kurz zu wiederholen und die neu erschienenen Hefte ihrem besondern Inhalte nach zur Anzeige zu bringen.

Das Resumé Krüger's lautete (Seite 324): »A. Hesse ist ein tüchtiger Orgelcomponist, in technischer Formgewandtheit vielen seiner Genossen voranstehend; kirchlicher und heiliger Ton ist in einigen der gelungensten Sätze anklingend, sonst oft durch weltliche Virtuosität verdunkelt.« Mittlerweile ist Hesse gestorben und das Urtheil über ihn freier von Rücksichten, die man dem bejahrten, aber immer rüstig wirkenden Künstler schuldig war. Und so können wir heute wohl sagen (was Manchen vielleicht zuerst anstössig klingen wird): Hesse war nicht einseitig genug, um als Orgelcomponist vollkommen Befriedigendes zu schaffen. Sein Sinn war von dem berauschenden Nektar der modernen hochromantischen Schule mehr, als einem guten Organisten fruchtet, eingenommen. Seine Finger glitten auf dem Pianoforte in Chopin'schen Stücken so leicht und fliessend hin, dass man in ihm kaum einen Orgelspieler gesucht hätte. Klangeffecte interessirten ihn mehr als der contrapunktische Satz, in dem er doch selbst Meister genug war. Für S. Bach schwärmte er nicht besonders und stutzte dessen Orgelcompositionen, wenn er welche spielte, zuweilen wunderlich genug zu. Mit Einem Wort: er strebte nach Richtungen neuerer Zeit, die ihm aber als Organist nichts hätten anhaben sollen.

Die Folgen davon sind in seinen Compositionen mehr zu verspüren, als ihrer Güte dienlich, was um so mehr zu bedauern bleibt, als man in ihnen nicht selten auch ganz vortreffliche ächt orgelmässige Züge und Partien findet. Seine Fugen und Choralvorspiele haben guten Fluss: die ungewöhnlichste Gewandtheit in allen Arten des contrapunktischen Styls giebt sich kund und er führt seine Motive mit einer Sicherheit der Stimmführung und einer

Reichhaltigkeit der Modulation durch, die wohl fühlen lässt, wie viel er S. Bach zu danken hatte. Aber es ist zuweilen, als ob ein böser Dämon ihn abhielte sich in diesem Style mit Lust und Hingebung zu bewegen. Ein Blick in die vorliegenden Hefte mag dies beweisen.

Die »zwölf Studien mit obligatem Pedal« (Lieferung 16) sind als »Anhang zur Pedalschule« rein instructiver Art, und die Kürze der Stücke erlaubt keine grosse Entwicklung. Aber Hesse's Fertigkeit im Nachahmungssatze und in der thematischen Arbeit zeigt sich schon hier in so erfreulicher Weise, dass man die Sachen mit wahrem Vergnugen durchspielt. In den »sieben Orgelstücken« (Lieferung 17) stossen wir in Nr. 1 gleich auf eine blos quantitative Vollgriffigkeit und auf Figuren, die einer längst veralteten Clavierliteratur entstammen und nicht Gehalt genug besitzen, um auf der Orgel eine intensive Wirkung hervorzubringen. Dagegen ist die folgende Fuge (bis auf die Schlusszeilen) ganz trefflich. Auch die weiteren mehr melodischen Stücke sind von schöner Orgelwirkung, bis wir in Nr. 6 und 7 wieder auf wenig sagende, aber die Backen recht voll nehmende Nummern stossen, wo namentlich das viele Unisono auffällt. Eigen ist, dass zumeist die Stücke für »volles Werk«, wofern sie nicht Fugen sind, sich am leersten ausnehmen; so in der 18. Lieferung, wo die zarten Nummern sehr anmuthig und contrapunktisch interessanter sind als die kräftigen. In Nr. 6 »Variirter Choral«, welches Stück uns sonst sehr befriedigt, fällt uns die an sich kaum zu lobende, und dabei pedantisch festgehaltene Art der Zwischenspiele wegen der unsymmetrischen Halbtakte auf. — In der »Toccata« der 19. Lieferung, die ein reines Virtuosenstück genannt werden muss, finden sich gleichwohl Ansätze zu Fugen, deren schöne Themen es doppelt bedauern lassen, dass der Componist sie nicht gehörig ausgeführt hat, sondern nach der ersten Exposition wieder zu seinem dröhnenden Accordwesen und wenig sagenden Gängen zurückkehrt. — Das schon von Krüger gerügte Octavenwesen ist besonders in dem Präludium der letzten Lieferung häufig zu finden, während die folgende Fuge (abermals mit Ausnahme der letzten Zeilen) wieder so tüchtig ist, dass man seine Freude daran haben kann.

Im Ganzen betrachtet, ist nach alle dem die vorliegende Sammlung eine dankenswerthe Gabe. Nur wäre eine etwas strengere Sichtung zu wünschen gewesen. Den Organisten sei sie jedenfalls empfohlen. Ist ihnen sonst S. Bach lieb und werth, so werden sie selbst beurtheilen können, was von derselben wahrhaft schön und kunstwürdig ist.

(Schluss folgt.)

Berichte.

Berlin. *R. W.* Die hiesigen musikalischen Ereignisse haben sich in letzter Zeit derartig gehäuft, ohne jedoch in den meisten Fällen wirklich Wichtiges zu bieten, dass wir nur bei einem kleinen Theile derselben länger zu verweilen genöthigt sind. Ueberwiegend sind die Concertaufführungen, den erwähnenswerthen Opernvorstellungen gegenüber. Von letzteren haben wir eigentlich nur der einen Vorstellung zu gedenken, in der Mendelssohn's »Heimkehr aus der Fremde« gegeben wurde. Dass der Erfolg dieses neuen Versuchs, des Meisters liebenswürdiges Werk ans Licht zu ziehen, ein ungünstiger sein musste, liegt für jeden Einsichtigen in der Sache selbst. Das Werk, für andere Verhältnisse und Zwecke geschrieben, ist nicht mit Glück in das grosse Opernhaus zu verpflanzen und kann hier immer nur einen *succès d'estime* haben, wie er auch diesmal ihm zu Theil wurde. Dem grossen Mendelssohn kann aber durch dies Unternehmen kein neues Ruhmesblatt in den wohlerworbenen Lorbeerkranz geflochten werden, so viel des musikalisch Schönen auch seine Partitur aufweist. — Beiläufig berichte ich noch, dass wir trotz der noch andauernden Verhinderung der Frau Harriers-Wippern, den Figaro mit Frl. Gericke, welche sich als Susanne recht brav hielt, auf dem Repertoir gehabt haben. Schliesslich gedenke ich eines vollkommenen Fiaskos des Tenoristen Herrn Ellinger aus Rotterdam, der als Johann von Leyden das Publicum mit seiner passirten Stimme fast zum Hause hinaus tremolirte und schrie. — Unter den Concerten nimmt unstreitig die Aufführung des »Paulus« durch den Stern'schen Gesang-Verein bei Gelegenheit der Gedächtnissfeier von Mendelssohn's Todestage den ersten Rang ein. Die chorischen Leistungen dieses Vereins sind zu bekannt, um noch in anderer Weise darüber zu berichten, als dass sie auch diesmal auf der Höhe des Werkes und selbsterworbenen Ruhmes standen. Auch das Orchester war vortrefflich. Der Aufführung verlieh aber noch die Mitwirkung des Herrn Dr. Gunz besondere Bedeutung und lebhaftes Interesse. Wir schätzen diesen vortrefflichen Sänger vornehmlich hoch im Concertsaale, wo alle seine guten Eigenschaften zu höherer Geltung gelangen, als auf der Bühne, wo ihm oft das dramatische Leben fehlt. Freilich sang er die erwähnte Tenorpartie nicht mit sogenannter classisch-oratorischer Ruhe, die bei Händel namentlich am Platze sein mag, sondern er gab etwas vom Herzen Kommendes und verfehlte damit auch nicht den Weg zu den Herzen der Hörer. Auch Herr Krause war, wie immer, vortrefflich im Paulus, ein ächter Zelot im ersten, ein Apostel im zweiten Theil. Die Sopranpartie wurde durch Fräul. Strahl zu schönster Geltung gebracht. Soll ich noch über alle die zahllosen Kammermusikveranstaltungen, die Pianosolo-Concerte des Hrn. Hasert, eine Matinée des Theaterchors unter Niemann's Mitwirkung und Anderes berichten? So viel des Guten darin geboten wurde, es fehlen dafür doch schliesslich dem Kritiker die neuen Ausdrücke. Also genug für diesmal.

Leipzig. *S. B.* Das Programm des achten Abonnementconcerts (am 1. December) huldigte fast durchweg den »classischen« Meistern, und waren vertreten Jos. Haydn durch die Es dur-Symphonie (mit dem Paukenwirbel am Anfang), Mozart durch Recitativ und Arie aus *Così fan tutte* »Er fliehet! Bleibe!«, Beethoven durch das erste Clavierconcert in C-dur (Op. 15), Gluck durch Instrumentalstücke aus »Orpheus und Eurydice«: Reigen seliger Geister und Furientanz, Pergolese durch die reizende *Siciliana*: »Ogni pena più spietata«; die Neueren, Mendelssohn und Schumann, nur in kleineren Clavierstücken und Liedern. Das Concert begann mit der Symphonie und schloss mit den Liedervorträgen. Die erstere ist sehr bekannt und wird bei so lebendigem Vortrag, wie er ihr von unserm Gewandhausorchester zu Theil wurde, immer von Zeit zu Zeit gerne gehört werden, wenn auch des Veralteten gerade in ihr mehr enthalten ist, als in vielen andern Symphonien desselben Meisters. Wir bemerken über die Ausführung nur noch, dass das Violinsolo im Andante von Herrn Concertmeister David sehr geschmackvoll gespielt wurde. Selten gehört, und sehr dankenswerth waren die Stücke von Gluck, die in ihrer edlen Einfalt und herrlichen Oekonomie der Instrumentirung den tiefsten Eindruck um so weniger verfehlten, als die Ausführung äusserst geschmackvoll angeordnet war und sehr gelungen ausfiel. — Das Beethoven'sche Concert, von Frl. Julie v. Asten aus Wien gespielt, ist ein so seltener Gast in den Concerten, dass es auf Viele wohl den Eindruck einer neuen Bekanntschaft machte. Beethoven erscheint darin zwar noch nicht in seiner Selbständigkeit, doch wird die Jugendfrische dieses Werks in zweckmässiger Umgebung, und entsprechend vorgetragen immer ihrer Wirkung sicher sein. — Die Mozart'sche Arie, die *Siciliana* von Pergolese und die Schumann'schen Lieder »Wald-



gespräch« und »Frühlingsnacht« wurden von Frl. Philippine von Edelsberg, kgl. bayerischer Hofopernsängerin, mit all jener Wirkung vorgetragen, welche ihre schöne und umfangreiche Altstimme (wir hörten *a* bis zweigestrichen *h*), und ein durchdachter Vortrag erzielen können. Der Beifall war demgemäss ein solcher, dass am Schluss das Fräulein noch ein Lied zugab. Dennoch können wir diesen Erfolg nur einen mehr äusserlichen nennen; warm und gesund ist der Gesang dieser Dame kaum zu nennen. — Fräul. Julie von Asten, welche ihr erstes Debut im Gewandhause mit glücklichem Erfolg wagte (sie wurde durch allseitigen Beifall beehrt und gerufen), ist uns von Wien her seit mehreren Jahren als eine junge fleissige Pianistin bekannt, welche wahres Künstlerthum anstrebt, und deren Bildung auf der näheren Bekanntschaft mit den Hauptwerken der ersten Meister, sowie auf soliden theoretischen Kenntnissen beruht. Sie hat seitdem nach allen Richtungen höchst erfreuliche Fortschritte gemacht, namentlich an Kraft und Ausdruck gewonnen. Der Eindruck ihres Spiels ist, wenn auch kein virtuoser im Sinne imponirender Fertigkeit und vollständiger Sicherheit im Bewältigen jeder Aufgabe, doch ein harmonischer und musikalischer, insofern sie es klüglich vermeidet leisten zu wollen, was über ihre Kräfte geht, die gewählten Werke aber reinlich und mit richtigem Ausdruck ausführt. Ihr Anschlag ist bestimmt, fast männlich; die Passagen kommen deutlich heraus; der Vortrag entbehrt nicht der Sinnigkeit, ist aber frei von krankhafter oder gemachter Sentimentalität. Und so war denn auch diesmal ihre Wahl der Vortragsstücke eine ganz glückliche. Beethoven's C dur-Concert bewegt sich noch in dem Kreise der älteren Wiener Schule, wo dem Clavierspieler nichts zugemuthet wird, wozu besonders grosse Ausdauer und sich stets steigernde Kraft gehört. Die Bluetten, welche Frl. v. Asten im zweiten Theil spielte, Novellette in H-moll von Schumann und Scherzo in E-moll von Mendelssohn, sind ebenfalls Stücke, die für ein so geartetes Spiel keine erheblichen Schwierigkeiten bieten, und welche denn auch recht nett zum Ausdruck kamen (im Scherzo wäre nur ein gleicheres Tempo zu wünschen gewesen). Es ist also zu hoffen, dass das Fräulein auf der glücklich betretenen Bahn rüstig fortschreiten werde.

— In der dritten Abendunterhaltung für Kammermusik hatte sich Frl. v. Asten mit der Pianoforte-Partie des Schumann'schen Quintetts eines noch lebhafteren, und, in Berücksichtigung des noch gewählteren Musik-Publicums, noch ehrenvolleren Erfolgs zu erfreuen (sie wurde zweimal gerufen — in Leipzig eine besondere Auszeichnung). Ihr Spiel war aber auch von einer wohlthuenden Frische und Gesundheit. Neben dieser Frische berührt aber auch angenehm der Ernst und die Weihe, mit welchen sie das Ernste behandelt. Wir gratuliren dem Fräulein herzlich und hoffen ihr öfter und mit neuen Gaben in diesen Räumen zu begegnen. — Bei dem Quintett wirkten die Herren David, Dreyschock, Hermann und Lübeck in ausgezeichneter Weise mit. — Der Abend wurde übrigens mit Beethoven's Streichtrio in C-moll (gespielt von den Herren Dreyschock, Hermann und Lübeck) eröffnet und mit Spohr's Doppel-Quartett in D-moll (bei welchem ausser den vorher genannten Künstlern noch die Herren Röntgen, Haubold, Hunger und Pester auf das verdienstlichste mitwirkten) beschlossen. Sämmtliche Vorträge schienen das zahlreiche Auditorium sehr zu animiren. Eine besondere Anerkennung müssen wir diesmal Herrn Lübeck (1. Cello) aussprechen, da er seine Aufgabe ebenso sicher, wie in den Cantilenen schön, löste.

Nachrichten.

In der Kirche zu *St. Eustache* in Paris wurde am Cäcilientage durch die *Association des musiciens* und unter der Leitung von Pasdeloup, wie voriges Jahr, Beethoven's C dur-Messe aufgeführt. Der *Moniteur universel* nennt die Messe »kein Meisterwerk der religiösen Tonkunst«. — Im *Théâtre italien* wurde Mozart's »Don Juan« gegeben, man war aber mit der Aufführung gar nicht sehr zufrieden, obgleich Frl. Adelina Patti als Zerline das Publicum entzückte. Das Maskenterzett wurde auf ein Duett zurückgeführt, worüber selbst die guten Pariser, die sich sonst bei Werken deutscher Meister Vieles gefallen lassen, sehr entsetzt waren. — Im fünften *Concert populaire* brachte Pasdeloup zum zweiten Mal Rob. Schumann's B dur-Symphonie. Die *Gazette musicale* versichert, sie habe diesmal noch weniger gefallen als das erste Mal. Man habe darin nichts gefunden *»qu'un style pénible et tourmenté, des idées pauvres et tristes (!), une couleur terne!«* (Weiter nichts? Und hat der deutsche St. Heller, der sonst manchmal in dieselbe Zeitung schreibt, nicht den Muth oder keinen Antrieb, für Schumann in Paris eine Lanze zu brechen und zum mindesten zu zeigen, dass die obigen Behauptungen vollkommen falsch sind? Das mag freilich seine Schwierigkeiten haben in einem Blatte, für welches *»Faust et la Traviata sont d'excellents ouvrages«*.)

Die diesjährigen Abonnement-Concerte in Düsseldorf wurden mit Haydn's »Jahreszeiten« eröffnet.

Maillart's »Lara« ist auch in Köln gegeben worden.

Der Rühl'sche Gesangverein in Frankfurt a. M. brachte Haydn's »Schöpfung« zur Aufführung.

Auf dem Dresdner Hoftheater wurde Sophokles' »König Oedipus« mit Musik von Fr. Lachner gegeben.

Das zweite Abonnement-Concert in München brachte u. A. die Ouvertüre zu einer Oper »Die sieben Raben« von Rheinberger, Professor am dortigen Conservatorium.

Händel's »Judas Maccabäus« wurde kürzlich auch in Braunschweig aufgeführt (ausserdem, wie wir mitgetheilt haben, in Leipzig und Wien).

Unter Direction des Herrn Armbrust kam in Hamburg kürzlich Händel's »Alexanderfest« zur Aufführung.

Der Orchesterverein des Hrn. Damrosch in Breslau brachte in seinem letzten Concert R. Schumann's »Das Paradies und die Peri«.

Frl. Hauffe, die geschätzte Leipziger Pianistin, hat kürzlich in Wien in einer Hellmesberger'schen Quartettproduction Schubert's Esdur-Trio gespielt und eine enthusiastische Aufnahme gefunden. (Wir gönnen diesen Erfolg der tüchtigen Pianistin um so herzlicher, als sie in Leipzig selbst ziemlich selten Gelegenheit findet, sich hören zu lassen. D. Red.)

Rob. Volkmann's neues Streichquartett Op. 43 ist in Dresden am ersten diesjährigen Productionsabend des Tonkünstlervereins, nebst Beethoven's D dur-Trio und S. Bach's viertem Concert (für Violine, 2 Flöten und Streichquartett) zur Aufführung gekommen. Die Dresdner Kritik hat sich über das neue Werk des sächsischen Landsmanns ziemlich unfreundlich vernehmen lassen.

In Paris, *Librairie Castel, Passage de l'opéra*, erscheint demnächst: *»Les transformations de l'opéra-comique« par A. Thurner.*

Die Pariser Stimmung soll demnächst in Hamburg und Frankfurt a. M. eingeführt werden.

Dem Herrn Theodor Eisfeld, früher Capellmeister in Wiesbaden, zur Zeit Dirigent der Philharmonischen Gesellschaft in New-York, ist der Charakter als »Hofcapellmeister Sr. Hoheit des Herzogs von Nassau« beigelegt worden.

Leipzig. Im vierten Concert der Euterpe spielten die Gebrüder Müller; und zwar brachten sie zur Aufführung Quartette von Haydn in D-dur, von Schumann in A-moll, von Beethoven in Es-dur (Op. 74). Sämmtliche Vorträge erfreuten sich lebhaften Beifalls.

Bibliographie.

André, Jul., Kurzgefasste Harmonielehre für Musikfreunde und Dilettanten. Offenbach, Joh. André. 8. 17 Ngr.

Dyckerhoff, Wilh., Compositions-Schule oder: Die technischen Geheimnisse der musikalischen Composition, entwickelt aus dem Naturgesange und den Werken classischer Tondichter. Erster Cursus: Einführung in die Melodiebildung. Emmerich, J. L. Romen. 8. 1 Thlr.

Mozart's Briefe, nach den Originalen herausgegeben von L. Nohl. Salzburg, Mayr. 8. 2 Thlr.

Reissmann, A., Allgemeine Geschichte der Musik. Dritter Band. Leipzig, Fues. gr. 8. 4 Thlr.



ANZEIGER.

Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Allgemeine

Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Selmar Bagge.

Leipzig, 14. December 1864. **Nr. 50.** Neue Folge. II. Jahrgang.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.
Preis: Jährlich 5 Thlr. 10 Ngr. Vierteljährliche Pränumeration 1 Thlr. 10 Ngr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr.
Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Ueber die 18 Favorit-Walzer
von
Carl Maria von Weber.

1863 neu gestochen. Leipzig, C. F. Peters' Bureau de Musique.

In den Jahren 1811 und 1812 sind 18 »Favorit-Walzer der Kaiserin Marie Louise von Frankreich, bei ihrer Ankunft in Strassburg aufgeführt von der kaiserlichen Garde« erschienen, 3 Hefte, jedes zu 6 Nummern, das erste auch für Orchester in Stimmen, sämmtlich in Leipzig im Bureau de Musique bei Peters. Jetzt sind dieselben in der Clavier-Ausgabe ebendaselbst neu gestochen herausgegeben mit Hinweglassung des Satzes im Titel: »bei ihrer Ankunft etc.« und mit dem Zusatz: »von Carl Maria von Weber«.

In der That ist das im December 1812 für Clavier edirte 3. Heft authentisch von C. M. v. Weber, wie Notizen des Weber'schen Tagebuchs beweisen, und zwar in Uebereinstimmung mit der in den betreffenden Handlungsbüchern noch erhaltenen Correspondenz zwischen Weber und Kühnel, dem damaligen Besitzer des Bureau de Musique. Die wesentlichsten Punkte dieser Correspondenz sind folgende:

Kühnel an Weber, 1812. 10. Oct. »— und wie wär's, wenn Sie mir allerliebste Walzer im Geschmack der ersten Favoritwalzer der Kaiserin schickten, die ich als 3tes Heft geben könnte? Wären wir nicht Freunde, so fürchtete ich, Sie möchten diese Zumuthung ungütig vernehmen.« — Weber in seinem Tagebuche, 20. Oct. »— 6 Walzer für Kühnel componirt in *a, b, c, d, es, e*«. 21. Oct. »— Die Walzer an Kühnel gesendet«. — Kühnel an Weber, 4. Nov. »— Mit der schnellen Einsendung der zu Strassburg executirten Walzer haben Sie mir eine Freude gemacht«. — Weber im Tagebuch, 1812. 30. Dec. »— meine Walzer [gestochen] erhalten«.

Die ganz ausserordentlich auffallende Gleichheit des Styles aller drei Hefte aber (die sich sogar auch in Tänzen aus einer sehr frühen Periode Weber'scher Composition vorfindet) macht es fast unmöglich, den Schluss von der Hand zu weisen, dass alle drei Hefte von Weber componirt seien. — Aus der betreffenden Zeit des Erscheinens der ersten zwei — März 1811 und Febr. 1812 — fehlen leider die Verlagshandlungs-Copirbücher, ebenso die Notizen in Weber's Tagebuch über die Composition dieser ersten 12 Walzer. Diese Umstände entziehen denselben den directen Beweis für deren Composition von Seiten Weber's, dessen sie freilich aus den innern Gründen ihrer Eigenthümlichkeit nicht entbehren. Die oben mitgetheilte, von Kühnel am 10. Octbr. gemachte Aeusserung hat mindestens nichts der Annahme Widersprechendes, dass auch die ersten Hefte von Weber herrühren. Es erhellt daraus, dass Kühnel wusste, jene beiden ersten Hefte seien Weber jedenfalls bekannt gewesen. Wie konnte Kühnel aber dies wissen? Blos von seiner (Kühnel's) Seite anzunehmen, dass Weber diese Walzer kenne, und darauf seine Bestellung zu formiren, hiesse doch etwas ziemlich Unwahrscheinliches annehmen. — Wie war vorauszusetzen, dass Weber (der seit 1807 im Jahre 1812 erst wieder in Leipzig war und dabei zum ersten Male mit Kühnel persönlich verkehrte) das ganze Heer der damals erscheinenden Tänze habe kennen sollen, Weber, der überdies damals schon eines viel zu geachteten Namens sich erfreute, als dass ein Verleger so ohne Weiteres Walzer nach einer bestimmten Schablone Anderer bei ihm hätte bestellen dürfen? Nur bei der Annahme, dass jene beiden ersten Hefte von Weber componirt seien, beantworten sich diese beiden Punkte auf natürliche Weise.

Der allerdings befremdende Umstand, dass sich keine Notiz im Tagebuch Weber's über die ersten 12 Walzer befindet, könnte sich leicht dadurch erledigen, dass diese von ihm in einer früheren Periode geschrieben und nachträglich verwendet worden wären, da das Tagebuch Weber's erst mit dem 26. Febr. 1810 beginnt und die von ihm hinterlassenen beiden Werke-Verzeichnisse überhaupt nicht ganz vollständig sind.

Es bleibt nun noch die Frage übrig: Warum gab Weber die Walzer nicht unter seinem Namen heraus? — Auch diese Frage scheint nicht schwer zu beantworten. Zwar hatte Weber in seinem 15. und 16. Jahre als unbekannter junger Mensch schon Allemanden und Ecossaisen unter seinem Namen stechen lassen. Im Jahre 1811 aber war er bereits ein geachteter Componist von 24 Jahren, nach sehr würdigen Zielen strebend. Es lagen hinter ihm zwei damals sehr anerkannte Opern (Sylvana und Abu Hassan), ferner grössere Orchester- und Clavier-Compositionen, von denen namentlich die letzteren allgemein bewundert wurden *(Vien quà Dorina, Polonaise Es, Grand Quatuor, C dur-Concert)*. Es konnte ihm danach nicht erwünscht sein, als Walzercomponist aufzutreten, und schon dadurch möchte die Verschweigung seines Namens erklärt sein. Folgender Umstand scheint jedoch noch geeigneter als jeder andere, jene Verschweigung veranlasst zu haben. Diese Walzer, die vom Verleger dazu benutzt worden waren, der französischen Kaiserin eine Ovation zu be-

reiten, als die seinigen anzuerkennen und dadurch an jener Ovation mittelbar Theil zu nehmen — musste das nicht dem durch und durch deutschen Sinne Weber's widerstreben, der später so glänzend seine patriotische Richtung in »Leyer und Schwert« und »Kampf und Sieg« an den Tag legte? Nicht unwahrscheinlich hatten seine damaligen beschränkten äussern Verhältnisse die Composition der ersten beiden Hefte Walzer und deren Verkauf an Kühnel veranlasst. Die Benutzung derselben aber von Seiten dieser Handlung zu dem von Weber wohl nicht beabsichtigten Zweck und jene oben erwähnte Abneigung überhaupt, als Walzer-Componist aufzutreten — diese beiden Umstände erklären wohl die eben so natürliche als wohlbegründete Ursache der Verschweigung seines Namens. Möglich, jedoch nicht wahrscheinlich, dass der Sachverhalt ein anderer und dieser in Zukunft noch an den Tag komme.

Fest steht die für Weber absolut erwiesene Composition des 3. Heftes und die vollständige Gleichheit im Styl und allen Eigenthümlichkeiten der beiden ersten Hefte mit dem dritten, so dass es nicht ungerechtfertigt erscheinen will, wenn die Verlagshandlung den beiden ersten Heften den Namen Weber's jetzt vindicirte und diese als dessen Composition aufs Neue gleichzeitig herausgab mit dem 3. Hefte, das durch mich bei Gelegenheit meiner Forschungen über Weber's sämmtliche Tonwerke unter Beihülfe der Verlagshandlung einem vollständigen Dunkel entzogen worden war.

Was die Instrumentirung der Walzer anlangt, so drängt sich dabei die Frage auf: Rührt sie von Weber her? Das erste Heft ist in Orchester-Stimmen gestochen; das zweite und dritte »existiren«, nach neuester Mittheilung der Handlung, »nicht für Orchester«. Nach Kühnel's obiger Correspondenz-Nachricht vom 4. Novbr. 1812 an Weber jedoch wurde das dritte Heft »in Strassburg executirt«, folglich muss es auch instrumentirt gewesen sein, da doch unter »Executirung in Strassburg« nur an die von Seiten der kaiserl. Garde gedacht werden kann, welche der Titel der ersten Clavier-Ausgabe aufführt. So möchte man sich denn zu der Vermuthung hinneigen, dass Weber dies dritte Heft nicht nur für Clavier, sondern auch instrumentirt an Kühnel gesendet habe; denn zwischen der Absendung durch Weber an Kühnel und der Executirung in Strassburg liegen nur 14 Tage, in welcher Zeit Instrumentirung, Versendung und Einstudirung kaum auf anderem Wege zu vermitteln gewesen wären, obwohl freilich jede Notiz über Instrumentirung der Walzer in Weber's Tagebuche fehlt, der in Aufzeichnungen dieser Art grosse Genauigkeit einzuhalten pflegte.

Die Leipziger Allgemeine musikal. Zeitung von 1813 bespricht in Nr. 16 die Instrumentirung der Walzer, ohne ein bestimmtes Heft derselben zu nennen; Heft zwei und drei können aber von dem Referenten nicht wohl gemeint sein, da es unwahrscheinlich, eine Instrumentirung im Manuscript zum Gegenstand der Besprechung zu machen. So kann es also nur dem ersten Hefte gelten, wenn jenes Referat die Instrumentirung »effectvoll und originell« nennt.

Schliesslich sei noch gesagt, dass diese Zeitung in Nr. 26 desselben Jahres, ebenfalls ohne Nennung der Heft-Nummer der Walzer, einer Eigenthümlichkeit derselben erwähnt, die auffallenderweise eine specifisch Weber'sche ist: der feinen Benutzung nationaler Motive. Sie sagt nämlich (nachdem sie die Walzer »meist pathetischen Charakters, abwechselnd mit gefälligen Trios, nichts weniger als gewöhnlich und zum Theil ausgezeichnet« genannt hat): »Ein artiges Compliment für die Kaiserin, vor welcher diese Walzer in Strassburg aufgeführt wurden, dass hin und wieder so gefällige Anspielungen auf österreichische und ungarische National-Melodien vorkommen,« eine Bemerkung, die zugleich mehrfach für alle drei Hefte zutrifft.

Möchten diese Mittheilungen Veranlassung geben, den darin angeregten Fragen mehr oder minder eine Auflösung von aussen her zu vermitteln! Obgleich das Werk selbst eine geringfügigere Stellung in der Reihe Weber'scher Werke einnimmt, so darf doch der Kunstforschung nichts unbedeutend erscheinen, wenn es gilt, die vielseitige Thätigkeit einer der hervorragendsten künstlerischen Erscheinungen zu beleuchten.

Berlin, im November 1864. F. W. Jähns,
Königl. Musik-Director.

Recensionen.

Compositionen für Orgel.

(Schluss.)

Es liegen uns noch einige Hefte für Orgel, zu verschiedenen Zwecken componirt, vor, einige auch für Orgel und ein anderes Instrument, die wir aber, da sie zu besonders eingehender Erörterung keine Veranlassung geben, nur kurz anzeigen können.

5) Gustav Merkel. Vier Trios (mit Bezeichnung der Pedal-Applicatur). Op. 39. Leipzig, Hofmeister. Pr. 17½ Ngr.

Der Componist behandelt die reizende Trioform mit Geschick, Kenntniss und Eleganz; er entlockt dem Instrument den besten Wohlklang, und seine Stücke werden für Orgelconcerte sich ganz dankbar erweisen. Dafür scheinen sie auch berechnet, denn für den Gottesdienst sind sie zu weichlich und sentimental; die Art der contrapunktischen Behandlung ist nämlich keine durchaus polyphone, da die begleitenden Stimmen für sich nicht immer ernst und selbständig genug behandelt sind. Das lässt sich namentlich von Nr. 1 sagen. In Nr. 2 nimmt die zweite Stimme und an einer Stelle auch der Bass Theil am Hauptmotiv, welches jedoch an sich nicht von besonderem innerem Reichthum ist. Nr. 3, ein Canon in der Octave, vierstimmig, ist sehr geschickt gemacht und durchaus wohlklingend. Nr. 4, Choralvorspiel (»Ach bleib mit deiner Gnade«), wird ebenfalls ganz anmuthig klingen, doch ist die zweite, contrapunktirende Stimme weder consequent in thematischer Hinsicht, noch fliessend und interessant genug. — Befriedigt das Heft daher auch die höheren Anforderungen nicht ganz, so ist es doch im Ganzen als ein Zeugniss aufzufassen, dass der Componist einen grossen und wesentlichen Theil des musikalischen Satzes und speciell des Orgelstyls begriffen hat und dem Besseren zustrebt.

6) G. Ad. Thomas. Etüden zur höheren Ausbildung der Pedaltechnik mit Bezeichnung der Applicatur. Heft II. Op. 2. Leipzig, Hofmeister. Pr. 22½ Ngr.

Als instructives Werk sehr beachtenswerth. Der Verfasser giebt in Anmerkungen Regeln zur Behandlung des Pedals und stellt in den Stücken Aufgaben, die einen schon ziemlich vorgeschrittenen Orgelspieler voraussetzen, denselben aber auch zu fördern geeignet sind. Was die Composition betrifft, so hätte unseres Erachtens Nr. 1 (chromatische Scalen) in der Harmonie etwas dünner gehalten werden können, da bei langsamem Spiel, wie es für Lernende nöthig, dick besetzte Manual-Accorde mit chromatischen Sechszehnteln im Pedal oft übel genug klingen.

7) **Christian Fink.** Sonate (Nr. 3 in D-moll). Op. 19. Erfurt und Leipzig, Körner. Pr. 20 Sgr.

Der erste Satz dieses Werks, das einen vollkommenen Organisten voraussetzt, bringt die Choralmelodie »Jesu meine Freude« in verschiedenen Formen; zuerst einfach als Thema, dann immer reicher variirt und contrapunktirt; noch später erscheint eine Fuge, zu welcher dann das Choralthema im Pedal hinzukommt; zum Schluss ein brillantes *Più moto* mit Benutzung beider Motive. Ein *Larghetto* in B-dur 6/8 giebt dann Gelegenheit die sanften Stimmen vorzuführen, und ein Finale *Allegro con fermezza* D-moll 4/4 lässt das volle Werk wieder wirken. Das Thema dieses Finale bewegt sich in gebrochenen Accordpassagen, die wir nicht besonders lieben. Auch drängt sich das Rhythmische hier zu stark hervor und der Satz wird daher zu claviermässig. Wir wissen wohl, dass Mendelssohn zum Ersteren die Anregung gegeben hat, wünschten es aber nicht noch weiter fortgesetzt. In Bezug auf Formgestaltung scheint uns Fink noch nicht ganz fertig. Manches giebt sich überstürzt, manches nicht gehörig vorbereitet oder verbunden. Als Concertstück dürfte sich diese Sonate (wie auch ihre Vorgänger) immerhin sehr brauchbar erweisen.

8) **A. G. Ritter.** Album für Orgelspieler. Zweiter Band, enthaltend 37 Choralvorspiele, mit Pedal-Applicatur, zur Uebung und zum Gebrauch beim öffentlichen Gottesdienste. Op. 38. Erfurt und Leipzig, Körner. Pr. 24 Sgr.

Diese »Choralvorspiele« unterscheiden sich von andern dadurch, dass sie erstens durch ihre Kürze sich für den gottesdienstlichen Gebrauch in solchen Fällen eignen, wo dem Organisten keine Zeit gegeben ist, sich in sein Präludium zu vertiefen. Zweitens dadurch, dass es in ihnen weniger auf eine musikalische Durchführung der Choralmelodie abgesehen ist, als auf eine Vorbereitung der in derselben enthaltenen allgemeinen »Stimmung«. Der Componist benutzt wohl meist die Anfangsnoten der Melodie, jedoch nur in vorübergehender, blos andeutender Weise. Dagegen bringt er allerhand Malereien an. So z. B. in Nr. 4 »Brich entzwei, mein armes Herz«, wo zu gebrochenen Accorden der linken Hand eine getragene und klagende Melodie der rechten ertönt. In Nr. 5 »Ach, was ist doch unser Leben« hören wir chromatische langsame Gänge des Pedals und seufzerartige, immer von Pausen gefolgte Figuren im Manual. Nr. 6 »Den die Hirten lobten sehre« ist pastoral gehalten, u. s. w. — Das Heft ist für Organisten geeignet, die in der Ausführung nach Noten stärker sind, als in der Improvisation.

9) **Julius André.** Neun Orgelstücke verschiedenen Charakters für 2 Manuale und Pedal. Op. 37. Offenbach, André. Pr. 1 fl. 12 kr.

Ein recht unbedeutendes Heft, ohne Erfindung, in altmodischem Gewande, zugleich gesucht und mit verkünstelter Registrirung. Höchstens zu Unterrichtszwecken zu verwenden, und selbst in diesem Sinne nicht unbedenklich.

10) **A. Freyer** (Lehrer der Harmonie und des Orgelspiels am Musikinstitut zu Warschau). 26 kurze und leichte dreistimmige Präludien in allen Dur- und Molltonarten für Orgel oder Physharmonika ohne Pedal mit beigefügtem Fingersatz. Op. 14. Leipzig, Hofmeister. 12½ Ngr.

—— 26 Präludien, desgl. mit Pedal und dessen Applicatur. Op. 15. Derselbe Verlag. Pr. 10 Ngr.

Als reines Unterrichtswerk nicht unbrauchbar. Das Heft ohne Pedal ist freilich fast zu kindisch im Satz: viele Terzengänge u. dgl., die auf der Orgel recht trivial klingen. Das zweite Heft mit Pedal gefällt uns schon besser. Zum Ueben eignen sich die Stücke besonders ihrer Kürze wegen.

11) **Carl August Fischer.** Adagio für Violine und Orgel. Op. 5. Erfurt und Leipzig, Körner. Pr. 12½ Sgr.
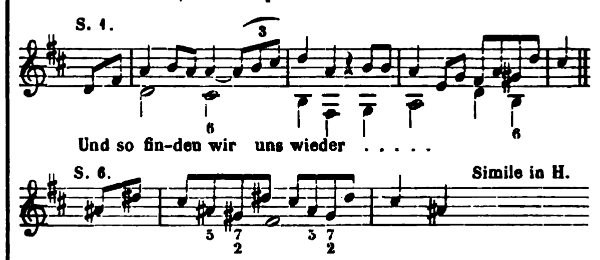
12) **Ed. Ad. Tod.** Phantasie über »Wie schön leucht't uns der Morgenstern« für Clarinette (oder Violine) und Orgel. Op. 4. Derselbe Verlag. Pr. 15 Sgr.

Die Idee, eine Solo-Violine oder gar eine Clarinette mit der Orgel zu verbinden, ist zwar neu, scheint uns aber sehr unglücklich. Kommt noch dazu, dass die Composition nicht sonderlich geschickt und würdig gesetzt ist, wie dies namentlich bei dem Fischer'schen Adagio der Fall, so können wir uns damit begnügen, die Existenz dieser Werke angezeigt zu haben.

Compositionen für Gesang und Instrumentalmusik.

Markull, F. W., Die Gunst des Augenblicks, von Schiller. Für 4stimmigen Männerchor, Soli und Harmoniemusik (ad libitum). Partitur und Stimmen. Op. 79. Neuruppin, Petrenz. 44 S. 8. 22½ Sgr.

E. K. Ob das vorliegende Schiller'sche Gedicht wegen seines didactisch-epigrammatischen Inhalts überhaupt singbar sei, das mag nach mehrmaligen Versuchen (seit Zelter) unentschieden bleiben. Wer aber bejahend entscheidet, wird eine Durchcomposition, dergleichen hier versucht ist, passender finden, als die strophisch-lyrische Behandlung. Ferner: das *genus quadratum* unseres Männergesangs einmal zugestanden, ist dieses Stück nicht das schlechteste und wird bei gehöriger Aufführung auch seine Freunde finden; ob es dauernden Werth in sich trage, mögen die Kenner der Zukunft weissagen. Der Ton des Ganzen ist frisch bewegt, scharf declamirt, durch mässige Klangeffecte verziert, die Melodie oft in den Gegensätzen punktirter und geschleifter Melismen schattirt. Der melodische Kern selbst ist unbedeutend; die Hauptmotive sind:



Nun wäre nicht unmöglich, aus zwei einfachen Motiven ein kunstvolles und herzergreifendes Ganzes zu gestalten, wie Beethoven im ersten Satz der C moll-Symphonie wunderbar gethan; aber solche Kunst ist allzeit eine seltene Gabe gewesen — vielleicht, dass auch das Thema in sich danach sein muss, um so hundertfältige Frucht zu tragen. Hier werden wir durch die lange Declamation ermüdet; die Vortragsweise, durch viele Zeichen und instrumentale Drucker unterstützt, wird die Aufführung heben, ohne jedoch tiefere Eindrücke zurück zu lassen. Den Effect anlangend, ist lobenswerth, dass einmal wieder ad libitum accompagnirt werden darf: eine feine Art des Tonsatzes, die seit P. E. Bach und J. Haydn selten geworden, aber den jüngeren Effectkünstlern zur Uebung und Prüfung sehr zu empfehlen wäre, damit sie merken, ob das obligat Gesetzte auch obligaten Inhalts sei. Uebrigens scheint uns

die, wenn auch grammatisch richtige Instrumentirung doch zu dunstig für den Inhalt und selbst bei starker Besetzung des Chors die Klarheit verdeckend.

Musikleben in Hannover.

x. Es giebt wohl kaum eine Stadt, in der für Musik verhältnissmässig so viel gethan würde, wie Hannover; augenblicklich vielleicht keine, die sich einer so zahlreichen Versammlung bedeutender Künstler rühmen könnte; zu unseren Instrumental- und Vocalsolisten zählen wir die gefeiertsten Namen. Unser Orchester bildet ein Institut, das in seiner Gesammtvollkommenheit in Deutschland seines Gleichen vergeblich suchen würde, die Streicher, die Bläser (an andern Orten fast stets ein mehr oder minder wunder Fleck) sind gleich vortrefflich; der Vocalchor der Schlosskirche erfreut sich eines wohlverdienten Rufes, und trotzdem kann man nicht behaupten, dass die edelste der Künste zu einer besonderen Blüthe hier gediehen sei. Leider, muss ich hinzufügen, ist gar keine Aussicht vorhanden, dass es bald anders, besser werde. Die Ursache ist zu fest verwachsen mit der ganzen Entwicklung der hiesigen Verhältnisse, sie ist ein chronisches Uebel, das, langsam und allmälig entstanden, seitdem in stetem Zunehmen begriffen war; zudem das gefährlichste, das mir bekannt wäre: Zersplitterung der Kräfte, vorzüglich aber der Leitung derselben, und in fortwährender Wechselwirkung damit verbunden, Partei- und Cliquenwesen.

Um mit dem Hoftheater zu beginnen, brauche ich wohl kaum vorauszuschicken, dass ich mich ausschliesslich mit der Oper beschäftigen werde. Die hiesige Entwicklungsgeschichte derselben wird Ihnen bekannt sein, also ihr Verfall unter Marschner (der sich im Gegensatze zu Anderen lieber ausschliesslich mit Compositionen hätte beschäftigen sollen) und der mächtige Aufschwung, den sie unter der energischen Leitung des Herrn Capellmeister Fischer seitdem genommen. Herr Fischer hat seinen Namen unauslöschlich mit der Geschichte unserer Oper verwebt; was sie ist, verdankt sie ihm, ohne ihn wäre sie es nie geworden; dies ist hier allgemein anerkannt und verdient einmal laut und öffentlich ausgesprochen zu werden. Selbstredende Zeugnisse haben sie an den meisten berühmten deutschen Sängern der Gegenwart und jüngsten Vergangenheit — ich will nur Niemann und Gunz nennen —; sie alle verdanken ihm zum grossen Theil ihre Entwicklung. Die Kräfte, über die unsere Oper augenblicklich zu verfügen hat, sind, was Orchester und männliches Personal (die Herren Bletzacher, Haas, Niemann, Gunz, Pirk, Stegemann, Zottmeyer) betrifft, vortrefflich. Leider steht das Damenpersonal dazu in keinem normalen Verhältniss. Fräul. Ubrich, unsere gewandte Coloratursängerin, ist in Paris, und man setzt grosse Hoffnungen auf die Resultate ihrer weiteren Ausbildung bei Herrn del Sarte Vater. Mögen sie nicht enttäuscht werden! Die Dame wird momentan durch Fräul. Schubert aus Dresden ersetzt, der wir eine angenehme, wenn auch nicht gerade bedeutende Stimme, vortreffliche Schule, allgemeine musikalische Anlage und Bildung, wie man sie selten findet, nachrühmen können. Dass weder ihr Geschmack, noch vielleicht ihre Natur sie veranlasst haben, Coloratur als das Hauptziel gesanglicher Ausbildung zu betrachten (übrigens genügt sie auch in dieser Beziehung vollkommen) können ihr viele nicht verzeihen, sie wird daher auch von unserer Kritik in hiesigen und auswärtigen Blättern durchaus nicht nach Verdienst gewürdigt, zuweilen sogar in unwürdiger Weise angefeindet. Frau Caggiati ist die feste Säule und Stütze unserer Oper. Ihre schöne wohlgeschulte Stimme hat in der letzten Zeit leider etwas verloren, um so mehr muss man anerkennen, dass die Künstlerin immer am Platz und stets bereit ist, jede Rolle zu übernehmen; ich füge hinzu, dass auch jede in ihren Händen wohl aufgehoben ist. Der allgemein beliebten Soubrette Fräul. Held werden seit einiger Zeit von der Intendanz Rollen, die ihr vortrefflich zusagten, leider abgenommen und Fräul. Regan anvertraut. Diese Dame und Fräul. Nanitz verdienen für ihren ganz aussergewöhnlichen Fleiss die grösste Anerkennung. Die Intendanz scheint, was das Repertoir betrifft, auf dem besten Wege zu sein, wenigstens hört man Dilettanten vielfach über Vernachlässigung der Verdi'schen Musik klagen! Cherubini, Méhul, Wagner, Boieldieu erfreuen sich einer besonderen Berücksichtigung, leider freilich auch Gounod. Auf »Fidelio« rechnen wir mit Bestimmtheit und hoffentlich nicht vergebens. Der zweite Capellmeister Herr D. Scholz (in neuerer Zeit erregt er als fleissiger und begabter Componist Aufmerksamkeit) war Anfangs nicht sehr beliebt, hat es aber bald verstanden, die Anerkennung des Personals und des Publicums sich zu erwerben.

Abonnement-Concerte haben erst zwei stattgefunden. Sie werden vom Herrn Concertmeister Joachim geleitet. Die Cmoll-Symphonie von Beethoven und Andante, Scherzo und Finale von R. Schumann hätten vielleicht eine noch feurigere, schwunghaftere Wiedergabe vertragen. Die Präcision dagegen liess nichts zu wünschen übrig. An bedeutenden Solisten hörten wir Herrn Joachim selbst, der mit bekannter unübertrefflicher Meisterschaft ein neues eigenes Concert und eine Pièce von Spohr vortrug. Das erste schien uns im Bau weit klarer, in der Erfindung dagegen nicht so bedeutend wie sein erstes sogenanntes ungarisches. Die Instrumentirung ist vortrefflich, die Tutti, sehr fleissig gearbeitet, sind an musikalischem Gehalt weit reicher als die Soli. Der Cellist Herr de Swaert setzte uns durch unerhörten Ton und technische Fertigkeit, dann durch den Ernst in Erstaunen, mit dem er das Lächerlichste und Flachste, was je für das Cello erfunden wurde, ein Concert von C. Schuberth, vortrug. Frl. Orgeni scheint seit vorigem Jahre technische Fortschritte, stimmliche Rückschritte gemacht zu haben, vielleicht war auch die Dame an dem Abend nicht recht disponirt.

Das Genussreichste, was hier geboten wird, sind die Soiréen für Kammermusik der Herren Joachim, Scholz, Lindner, Eyertt I und II, dann die der Herren Engel, Grün und Matthys. Die letztgenannten Herren haben ihre Aufmerksamkeit in anerkennenswerther Weise auch den Schöpfungen der neuesten Zeit nicht versagt, wir können ihnen hierfür nur dankbar sein, möchten aber wünschen, dass sie in der Wahl des Vorzutragenden kritischer zu Werke gingen, ihre Zeit und Mühe nicht an ganz undankbare Werke verschwendeten. Den Joachim'schen Soiréen gegenüber hat die Kritik einen harten Stand. Darf man da tadeln, wo fast nur Meister thätig sind? und doch möchten wir die Herren auf Eines aufmerksam machen: auf die Tempi in den Haydn'schen Quartetten, die uns fast immer übernommen schienen. Unsere Anforderungen sind nicht extrem, wir sind vollkommen damit einverstanden, dass man sich in der Menuett der Zeitrichtung accommodire, und bestehen nicht auf dem eigentlichen, langsamen *Tempo di minuetto*, wie es zu Haydn's Zeiten üblich war. Aber wir können nicht einverstanden sein, wenn statt dessen das rascheste *Presto* genommen wird, wie es in den sprudelndsten Beethoven'schen *Scherzi* am Platze. Der eigenthümliche Charakter dieser Musik wird dadurch beeinträchtigt. In den anderen Sätzen, besonders den ersten und letzten, möchten wir als maassgebend annehmen, dass die Figuren in allen Instrumenten stets verständlich bleiben sollen, und zu erwägen geben, dass der vorzüglichste Cellist wegen der längeren Saiten und langsameren Schwingungen nie im Stande sein wird, sie so rasch zu executiren und dabei klar herauszubringen, wie ein erster Geiger, besonders wenn derselbe Joachim heisst. — Privatconcerte haben dieses Jahr bisher nicht stattgefunden. Frau Schumann weilt zwar augenblicklich hier, wird aber nicht öffentlich spielen. Wir haben das

wahrscheinlich Herrn Ullmann et Comp. zu verdanken, der auch uns zu beglücken gekommen war. Noch gestatten Sie mir hinzuzufügen, dass ich in Soiréen des Künstlervereins zwei Künstlererscheinungen begegnete, die mir in hohem Grade interessant waren: dem blinden Pianisten Herrn Labor nämlich und Frl. Agnes Zimmermann aus London; letztgenannte Dame ist eine Pianistin ersten Ranges und Künstlerin im besten Sinne des Worts. Ich bedaure, dass der Raum mir nicht gestattet, auf ihre seltenen Vorzüge näher einzugehen.

Ich habe mich heute bemüht, Ihnen so vollständig, wie es sich mit der Kürze des Berichts vereinigen liess, zu schildern, was wir besitzen und was uns hier geboten wird. Wenn Sie erlauben, werde ich Ihnen demnächst, auf die allgemeinen Verhältnisse näher eingehend, mittheilen, was wir entbehren müssen.

Berichte.

Wien. ✕ Wir sind nun mitten in der »Saison«. Die »Gesellschaft der Musikfreunde« hat bereits zwei Concerte hinter sich; desgleichen die »Philharmoniker«. Händel's »Judas Maccabäus«, in dem ersten Musikvereinsconcert nach einer Pause von sechs Jahren wieder zu Gehör gebracht, vermochte, ungeachtet der zum Theil vortrefflichen Ausführung, diesmal nicht in dem Maasse zu erwärmen, als dies früher der Fall war. Einen durchaus günstigen Eindruck erzielte in dem zweiten Concert Franz Lachner's E moll-Suite, ein nicht eben durch Tiefe musikalischer Conception, wohl aber durch Anmuth der Melodien, meisterhaft gefügte Form und treffliche Instrumentirung hervorragendes Werk, welches unter des Componisten persönlicher Leitung dem hiesigen Publicum zum ersten Mal vorgeführt wurde. Ausserordentlichen Beifall fanden auch zwei alte Chorlieder: »Vom Rosengarten« (von Leo Hassler) und »Jägerlied«, sowie auch Herbeck's »Weihnachtsgesang«, die der »Singverein« vortrug. Der Pianist Tausig spielte die »Wandererphantasie« und eine ungarische Rhapsodie von Liszt, beide Stücke mit jener blendenden Virtuosität, welche seinen Vorträgen überhaupt eigen ist. — Die Philharmoniker brachten in den ersten zwei Productionen: Schumann's Ouvertüre zur »Braut von Messina« und die »Trauerspiel-Ouvertüre« von Bargiel als Novitäten. Die beiden Ouvertüren fanden eine achtungsvolle Aufnahme; lebhafterer Beifall wurde verdientermaassen dem Schumann'schen Werk zu Theil. In dem nächsten philharmonischen Concert gelangt eine neue »Suite« von Esser zur Aufführung. — Die Quartettproductionen Hellmesberger's und Laub's nehmen unter zahlreichem Besuch und reger Theilnahme ihren ungestörten Verlauf. Von Novitäten producirte Hellmesberger ein Concert von S. Bach (für Pianoforte, Violine, Flöte und Contrabass), dessen erster Satz am meisten ansprach; in der zweiten seiner Soiréen spielte Frl. Hauffe aus Leipzig das Es-Trio von Schubert und wusste alsbald durch ihr correctes, wohl durchdachtes Spiel die Sympathien der Zuhörer für sich zu gewinnen. Ihr Debut hatte einen glänzenden Erfolg. — Der Pianist Josef Derffel, der nach mehrjährigem Aufenthalt in London sich wieder bleibend in Wien niedergelassen hat, ein Musiker von seltener Intelligenz, veranstaltete ein Concert, welches zu den genussreichsten gehörte, denen wir je beigewohnt haben. Namentlich erregte sein Vortrag der A moll-Sonate von Schubert Sensation. — Im Operntheater füllt das Gastspiel der Artôt, welche als Angela im »Schwarzen Domino« und nun auch als Gretchen in Gounod's »Faust« als Schauspielerin und Sängerin Vortreffliches leistet, alle Räume. Sie ist derzeit der einzige Rettungsanker in der schon viel beklagten Noth dieses Kunsttempels.

Bremen. ∾ Unsere Saison hat diesmal einen so rapiden Anfang gemacht, dass wir jetzt, nach ungefähr drei Wochen, schon fast alle Arten von Concerten, welche eine Saison zu bieten pflegt, durchgekostet haben. Die Privatconcerte, welche, wie gewöhnlich, das erste Wort hatten, wurden mit der vierten Symphonie von Beethoven (B-dur) eröffnet. Die Ouvertüren zum »Wasserträger« von Cherubini und zu »Oberon« von Weber vertraten ausserdem die Orchestermusik an diesem Abend. Das Orchester spielte sehr brav und das Publicum war dankbar dafür. Joachim spielte sein neues Violinconcert (G-dur) und wurde mit Beifall überschüttet. Diese Schöpfung zeigt, im Vergleich mit dem ersten (ungarischen) Concert, einen Fortschritt, indem es — besonders der erste Satz — gedrängter, auch durchsichtiger gehalten ist. Der allgemeine Eindruck ist jedenfalls ein bedeutender zu nennen, während im Einzelnen die grösste Sorgfalt in der Arbeit zu erkennen ist. Die Instrumentation ist reich, ohne das Soloinstrument zu beeinträchtigen. Der langsame Satz, welcher in Hinsicht auf Erfindung wohl der bedeutendste ist, wollte uns, für ein Concert, fast zu ernst erscheinen; dass er trotzdem wirkte, spricht nur für denselben. Fräul. Aglaja Orgeni aus Baden-Baden vertrat in diesem ersten, sowie dem bereits dagewesenen zweiten Privatconcert den Gesang. Wir haben in ihr eine sehr schätzbare Bekanntschaft gemacht. Die Leistungen derselben sind sogar vorzüglich zu nennen, wenn sie sich in ihrer eigentlichen Sphäre bewegt. Zierliche Coloraturen, sowie überhaupt Musik, die durch äussere Glätte und eine gewisse Coquetterie (im guten Sinne des Wortes) zur Geltung zu bringen ist, versteht Fräul. Orgeni vortrefflich zu singen. Eine Arie aus der Oper »La Traviata« von Verdi (mit deren Wahl wir uns jedoch keineswegs einverstanden erklären können) und zwei Mazurken von Chopin, für eine Singstimme mit Clavierbegleitung arrangirt, kamen daher zu brillanter Wirkung. Auch eine Arie aus »Don Juan« von Mozart wirkte durch die vorzüglich ausgeführten Coloraturen, wobei, wie bei dem ganzen Vortrage, nichts Geschmackloses störte. Dagegen liess der Vortrag einer Arie aus »Jessonda« von Spohr zu wünschen übrig. Lieder von Schumann gelangen noch weniger. Im zweiten Privatconcert hatten wir Gelegenheit, auch Frau Schumann zu hören (Es dur-Concert von Beethoven und Concertstück von Weber). Das Publicum feierte die geniale Frau durch rauschenden, nicht enden wollenden Beifall. Das Orchester stand an diesem Abend nicht auf seiner Höhe. Unreinheit in den Blasinstrumenten störte, auch fehlte die gewohnte Frische. Schumann's Ouvertüre, Scherzo und Finale, eine Concertouvertüre von Anton Rubinstein (neu) und die Ouvertüre zu »Ruy Blas« von Mendelssohn wurden vorgeführt. Die Ouvertüre von Rubinstein interessirt durch einzelne geniale Züge, ohne jedoch einen bedeutenden Eindruck zu machen.

Das Oratorium »Samson« von Händel kam am 15. Novbr. durch die Singacademie, unter Leitung des Herrn Musikdirector Reinthaler, zur Aufführung und zwar, wie sich erwarten liess, recht gut. Herr Dr. Gunz aus Hannover sang den Samson vortrefflich. Die übrigen Soli wurden von Frl. Eicke und von gebildeten Dilettanten ausgeführt.

Drei Quartettabende, wovon zwei das Quartett Böttjer gab und einen das Quartett Jacobsohn, brachten Musik von Beethoven, Haydn, Mozart, Mendelssohn und Schumann.

Auch Herr Ullmann mit seiner Gesellschaft von Virtuosen, den Löwen des Tages, hat bei uns seine Erscheinung gemacht. Enorm grosse, an den Strassenecken angeschlagene Zettel verkündeten schon viele Tage vor den Concerten (3 an der Zahl) die Namen der Mitwirkenden. Die Leistungen der einzelnen Mitglieder sind wohl als hinlänglich bekannt zu betrachten.

Leipzig. *S. B.* Das neunte Abonnement-Concert (8. Dec.) begann mit Schumann's Manfred-Ouvertüre und schloss mit Beethoven's B dur-Symphonie. Der ersteren schien es uns in

der Ausführung diesmal an rechtem Schwung zu fehlen, man war vielleicht noch nicht in der »Stimmung«, die sowohl Spieler wie Hörer zu diesem Werke ganz besonders mitbringen müssen. Die letztere wurde mit desto mehr Frische gespielt, wenn auch hie und da die Uebereinstimmung der tonangebenden Dirigenten keine ganz vollkommene war. — Als Gäste traten diesmal zwei Herren auf. Herr Degele, königlich sächsischer Hofopernsänger und Herr E. Lübeck, Pianist aus Paris, Bruder unseres Cellisten. Herr Degele ist im Besitz einer klangvollen, besonders angenehmen und gutgeschulten Baritonstimme, auch seine Aussprache ist von seltener Deutlichkeit. Von den beiden Arien, die er sang: »An jenem Tag, da du mir Treue versprochen« aus »Hans Heiling« von Marschner, und »Weil man jetzt hier im Haus« aus »Johann von Paris« von Boieldieu, machte die erstere mehr Eindruck als die zweite, was wohl, da Herr Degele uns in der zweiten eigentlich noch mehr befriedigte, dem Umstande zugeschrieben werden kann, dass diese letztere als zu wenig lyrisch nicht recht in den Concertsaal passen will. In der ersten Arie dagegen kam mehr das sinnliche als das dämonische Element zum Ausdruck. Jedenfalls dürfen wir Herrn Degele als einen der trefflichsten Opernsänger bezeichnen, die wir in der letzten Zeit gehört. Das Publicum spendete ihm auch reichlichsten Beifall. — Herr Lübeck besitzt eine ausserordentliche technische Durchbildung, seine Passagen sind von einer Kraft und Deutlichkeit, wie man sie selten vernimmt. Dagegen scheint ihm für getragene Musik die rechte musikalische Empfindung zu fehlen. So gelangen in dem Mendelssohn'schen G moll-Concert, welches er zuerst spielte, der erste und letzte Satz (bei freilich nicht zu billigendem Tempo des letzteren) nach jener Seite hin vortrefflich, während das Adagio durch eine gewisse nervöse Unruhe beeinträchtigt wurde, die sich namentlich darin kund gab, dass fast alle länger zu haltenden Noten (z. B. die punktirten Viertel) zu kurz geriethen. — Die grosse Fertigkeit des Spielers zeigte sich dann in zwei Salonstücken »Berceuse« und »Polonaise« eigener Composition, welche freilich auch darauf und auf moderne Eleganz hauptsächlich abzielen, musikalisch aber ziemlich unbedeutend und in einem grossen Concert, unmittelbar vor einer Beethoven'schen Symphonie, nicht am Platze sind. Mit grosser Zuvorkommenheit gab Herr Lübeck nach Applaus und Hervorruf noch ein drittes Solostück (Tarantelle von St. Heller) unaufgefordert zu.

Nachrichten.

Das dritte Gürzenich-Concert in Köln (22. Nov.) brachte Beethoven's achte Symphonie, Cherubini's (schon erwähntes) *Agnus Dei*, Spohr's sechstes Violinconcert (Herr Joachim), Gade's Hamlet-Ouvertüre, Schumann's Abschiedslied (Es ist bestimmt in Gottes Rath) für Chor, Soli und Blasinstrumente (zum ersten Mal), Präludium und Fuge (Nr. 3) für Violine von S. Bach und Beethoven's Chor-Phantasie (Pianoforte Herr Capellmeister Hiller). — Die erste Soirée für Kammermusik (der Herren von Königslöw, Derckum, Japha und Schmit) daselbst brachte Schumann's F dur-Quartett, Beethoven's Es dur-Clavier-Trio Op. 70 (Pianoforte Herr Hiller) und Beethoven's F moll-Quartett Op. 95. — Im vierten Gürzenich-Concert kam Bargiel's neue Symphonie zur Aufführung.

In Hamburg entzückte Fräul. Tietjens die Opernfreunde als Fidelio. Ihre Anwesenheit benutzte auch Herr Deppe am 8. Decbr. zur Wiederholung der vorjährigen Messias-Aufführung, wobei noch Frau Joachim-Weiss und die Herren Otto und Ad. Schulze als Solisten mitwirkten. — Ebendaselbst kam im letzten philharmonischen Concert unter Direction des Herrn Jul. Stockhausen zur Aufführung: Mozart's G moll-Symphonie, Beethoven's Es dur-Concert (gesp. von Frau Schumann) und Mendelssohn's Loreley-Finale (das Solo statt von dem erkrankten Frl. Tietjens von einer jungen Dilettantin ohne Probe und mit glücklichem Erfolg gesungen). Ausserdem spielte Frau Schumann Clavierstücke von Schubert, Heller und Weber, und sang Herr Stockhausen eine Arie von Sacchini (aus Oedipus auf Colonos) und Lieder von Schumann.

Der Preis, welchen die holländische Gesellschaft zur Beförderung der Tonkunst für eine neue Symphonie ausgeschrieben hat, ist einem französischen Künstler, Hrn. Chaine, zuerkannt worden. Das Werk soll in Amsterdam zur Aufführung kommen.

In Weimar kam am 27. November Aug. Langert's Oper »Des Sängers Fluch« zur ersten Aufführung und fand Beifall.

In einem Concert, welches Herr Aug. Walter in Basel veranstaltete, kamen zur Aufführung: *Misericordias* von Durante, Orgel-Toccate in D-moll von S. Bach (Hr. Kirchner), Soloquartett mit Chor aus dem *Stabat mater* von Jos. Haydn, *Adagio* für Violine von Mendelssohn (Hr. Hegar), »Ich hatte viel Bekümmerniss«, Cantate von S. Bach.

Die längst angekündigte Aufführung von R. Wagner's »Fliegendem Holländer« in München ist am 4. Dec. mit gutem Erfolg vor sich gegangen.

In Stuttgart fand am 30. Nov. eine Aufführung des Vereins für classische Kirchenmusik statt, wobei Palestrina's *Stabat mater*, dann eine 6stimmige Motette von Orlando di Lasso (»*Agimus tibi*«), zwei »*Symphoniae sacrae*« von H. Schütz, Recitativ und 6stimmige Chöre aus dem Oratorium »Jephta« von Giac. Carissimi, Präludium und Fuge in C-dur für Orgel von Seb. Bach, Bruchstücke aus einem Psalm von Marcello und Händel's Krönungshymne zu Gehör kamen. — Die Quartett-Soiréen der Herren Singer, Barnbeck, Debuysere und Krumbholz begannen am 25. October; das Programm der ersten enthielt Mozart's D moll-, Beethoven's F moll- und Schubert's D moll-Quartett.

Am 4. Dec. fand in Paris das erste ausserordentliche Concert der Concert-Gesellschaft im Conservatoire statt und war dem Andenken Meyerbeer's gewidmet. Das Programm enthielt aber nur drei Stücke aus Meyerbeer'schen Opern, den übrigen Theil desselben bildeten Werke von Beethoven, Haydn und Mendelssohn.

Die Gesellschaft zur Beförderung der Tonkunst in Amsterdam gab am 27. Nov. ihr erstes »Volksconcert« unter der Leitung des Hrn. Verhulst, unter Mitwirkung des Hrn. H. Behr von Rotterdam, und mit folgendem Programm: Symphonie in C-moll von Gade, Recitativ und Arie aus Euryanthe von Weber, Prometheus-Ouvertüre von Beethoven, Symphonie in C und Arie aus »Figaro's Hochzeit« von Mozart, Ruy Blas-Ouvertüre von Mendelssohn.

Prof. Dr. Faisst in Stuttgart hat vom Könige in Anerkennung seiner Verdienste die grosse goldene Medaille für Kunst und Wissenschaft erhalten.

Leipzig. Das fünfte Concert der »Euterpe« am 6. December brachte Gade's B dur-Symphonie, Mendelssohn's Sommernachtstraum-Ouvertüre, dann Claviervorträge des Fräul. Magnus und Gesangsvorträge des Hrn. Schild.

— Zur Beurtheilung dessen, was in politischen Zeitungen »unter dem Strich« möglich ist, verdient hier angeführt zu werden, dass der Musik-Referent eines hiesigen, sonst sehr geachteten Blattes, das am vorigen Freitag stattgefundene »Abschiedsconcert« der Gesellschaft des Herrn Ullmann »das unstreitig wichtigste Ereigniss dieser Saison« nennt. — Uebrigens sei hier bemerkt, dass diesmal auch noch die Herren Gunz, David und R. Dreyschock mitwirkten.

— Im Stadttheater gastirte während der letzten Wochen Fräulein von Edelsberg und trat in »Martha«, »Barbier von Sevilla« und »Romeo und Julie« auf.

Bibliographie.

Schneider, R. E., Das Musikalische Lied in geschichtlicher Entwicklung. Zweite, contrapunktische oder mehrstimmige Periode. Leipzig, Breitkopf und Härtel. gr. 8. 3⅓ Thlr.

Schubert, F. L., Die Instrumentalmusik in ihrer Theorie und ihrer Praxis oder Die Hauptformen und Tonwerkzeuge etc. Leipzig, M. Schäfer. 8. 1⅓ Thlr.

Schletterer, H. M., Joh. Friedr. Reichardt. Sein Leben und seine musikalische Thätigkeit. Augsburg, Schlosser. gr. 8. 3⅓ Thlr.

Wehle, Repertorium für Sologesang. Magdeburg, Heinrichshofen. 8. 15 Ngr.

Berichtigung.

In der vorigen Nummer, Recension über Rubinstein's Faust, Seite 821 Zeile 7 des letzten Absatzes, muss die Parenthese »Notenbeispiel 2« weiter vorn nach den Worten: »ich armer Thor« stehen.



ANZEIGER.

[217] Verlag von **Breitkopf und Härtel** in Leipzig.

Durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen:

Beethoven's
Symphonien und Ouverturen.
In Partitur und Stimmen.

Symphonien.

In **Partitur.** Complet, Nr. 1—9 . . Thlr. 23. 12.
In 3 eleg. Sarsenetbänden . . . . . . - 25. —

	Nr.	Thlr.	Nr.	Thlr.	Nr.	Thlr.
Einzeln	Nr. 1.	Thlr. 1. 6.	Nr. 2.	Thlr. 1. 21.	Nr. 3.	Thlr. 2. 15.
	- 4.	- 2. 3.	- 5.	- 2. 18.	- 6.	- 2. 6.
	- 7.	- 2. 12.	- 8.	- 1. 21.	- 9.	- 7. —

In **Stimmen.** Complet, Nr. 1—9 . . Thlr. 32. 15.

	Nr.	Thlr.	Nr.	Thlr.	Nr.	Thlr.
Einzeln	Nr. 1.	Thlr. 1. 24.	Nr. 2.	Thlr. 2. 21.	Nr. 3.	Thlr. 4. —
	- 4.	- 2. 27.	- 5.	- 3. —	- 6.	- 2. 27.
	- 7.	- 4. 9.	- 8.	- 3. —	- 9.	- 7. 27.

Ouverturen.

In **Partitur.** Complet, Nr. 1—11 . . Thlr. 11. 24.
In 1 eleg. Sarsenetbande . . . . . . - 12. 20.

Einzeln:

	Thlr.	Ngr.		Thlr.	Ngr.
Nr. 1. **Coriolan** . . .	1	3	Nr. 6. **König Stephan** .	1	3
- 2. **Leonore** Nr. 1 .	1	6	- 7. **Op. 124** (Weihe des Hauses) . .	1	12
- 3. **Leonore** Nr. 2 .	1	18	- 8. **Prometheus** . .	—	27
- 4. **Leonore** Nr. 3 .	1	21	- 9. **Fidelio**	1	—
- 5. **Op. 115** (Namensfeier)	1	3	- 10. **Egmont** . . .	—	27

Nr. 11. **Ruinen von Athen** . . . — Thlr. 24 Ngr.

In **Stimmen.** Complet, Nr. 1—11 . . Thlr. 16. 15.

Einzeln:

	Thlr.	Ngr.		Thlr.	Ngr.
Nr. 1. **Coriolan** . . .	1	6	Nr. 6. **König Stephan** .	1	24
- 2. **Leonore** Nr. 1 .	1	15	- 7. **Op. 124** (Weihe des Hauses) . .	1	24
- 3. **Leonore** Nr. 2 .	1	27	- 8. **Prometheus** . .	1	—
- 4. **Leonore** Nr. 3 .	1	27	- 9. **Fidelio**	1	9
- 5. **Op. 115** (Namensfeier)	1	24	- 10. **Egmont** . . .	1	9

Nr. 11. **Ruinen von Athen** . . . . . . 1 Thlr.

Concertanstalten, so wie Musikern und Musiksammlern ernster Richtung sind diese Ausgaben angelegentlich empfohlen.

---

[218] Bei **Gustav Heckenast** in **Pest** ist erschienen und in allen Musikalienhandlungen zu haben:

ROBERT VOLKMANN
Op. 45. An die Nacht.
Phantasiestück
für Alt-Solo und Orchester.

Partitur: Pr. 1 fl. 50 kr. ö. W. 1 Thlr.
Stimmen: Pr. 2 fl. 50 kr. ö. W. 1 Thlr. 20 Sgr.
4händ. Clavierauszug nebst Singstimme: Pr. 1 fl. ö. W. 20 Sgr.
Einzelne Stimmen: Viol. I, II, Viola 20 kr. Cello, Basso 10 kr.
4 Sgr. 2 Sgr.

Op. 46. Liederkreis von Betty Paoli

für

eine Alt-Stimme mit Clavierbegleitung.

Preis 1 fl. ö. W. 20 Sgr.

Op. 26. Variationen über ein Thema von Händel

auf zwei Pianoforte eingerichtet von KARL THERN.

Preis 2 fl. 50 kr. 1 Thlr. 20 Sgr.

[219] Im Verlage von **Carl Gerold's Sohn** in Wien erschien soeben und ist durch alle Buchhandlungen zu beziehen:

Franz Schubert

von

Dr. Heinrich Kreissle von Hellborn.

Mit Schubert's Portrait.

8. geheftet. Preis: 3 Thlr. 20 Ngr.

Mit diesem neuen Werke des um die Schubert-Literatur bereits verdienten Verfassers wird den Freunden der Schubert'schen Muse zum ersten Male eine erschöpfende Darstellung von dem Leben und Wirken des grossen Tondichters geboten. Das darin niedergelegte reichhaltige Material stellt sich als die Frucht mehrjähriger gewissenhafter Forschungen dar, deren Endzweck dahin ging, einen seit langer Zeit vielfach ausgesprochenen Wunsch nach einer umfassenden Schubert-Biographie sich erfüllen zu lassen. Das Gesammt-Verzeichniss der dem Autor bekannt gewordenen Schubert'schen Compositionen, wie dieses als Anhang beigefugt erscheint, giebt zum ersten Male ein Bild von der erstaunlichen Fruchtbarkeit des in der Blüthe der Jahre dahingeschiedenen Wiener Barden. Wir erlauben uns daher dieses biographische Werk, dessen reich ausgestatteter Inhalt für sich selbst spricht, allen Freunden der musikalischen Kunst überhaupt und insbesondere den Verehrern Franz Schubert's auf das Beste zu empfehlen.

---

[220] Bei **N. Simrock** in Bonn sind erschienen:

Mendelssohn's
LIEDER OHNE WORTE.

Wohlfeile Octav-Ausgabe in einem Bande. Netto-Preis 2 Thlr. 20 Sgr.
In elegantem engl. Einband mit Goldschnitt 3 Thlr. 8 Sgr.

Mendelssohns „ELIAS".

Clav.-Ausz. Wohlfeile Octav-Ausgabe. Netto-Preis 2 Thlr. 20 Sgr.
In elegantem engl. Einband mit Goldschnitt 3 Thlr. 8 Sgr.

Mendelssohn's „PAULUS".

Clav.-Ausz. Wohlfeile Octav-Ausgabe. Netto-Preis 2 Thlr. 20 Sgr.
In elegantem engl. Einband mit Goldschnitt 3 Thlr. 8 Sgr.

---

[221] Verlag von **Breitkopf und Härtel** in Leipzig.

Violinschule

von

FERDINAND DAVID.

Complet, cartonirt . . . . Pr. 6 Thlr. — Ngr.
Erster Theil: Der Anfanger, apart . . . . . . - 2 - 20 -
Zweiter Theil: Der vorgeruckte Schüler . . . . - 3 - 10 -

Dur und Moll

25 Etuden, Capricen und Charakterstücke

in allen Tonarten

für die Violine allein

oder mit Pianofortebegleitung.

Zur höheren Ausbildung in der Technik und im Vortrage

componirt von

Ferdinand David.

Op. 39.

Eingeführt in den Conservatorien zu Leipzig, Köln und Prag.

Zwei Hefte.

Heft 1. Für Violine allein . . . . Pr. 2 Thlr. — Ngr.
Mit Pianofortebegleitung . . . . . . - 5 - — -
Die Pianofortebegleitung allein . . . . - 3 - — -
Heft 2. Für Violine allein . . . . - 1 - 20 -
Mit Pianofortebegleitung . . . . . . - 4 - 10 -
Die Pianofortebegleitung allein . . . . - 2 - 20 -

[222] **Vorzügliche Festgeschenke für Musiker und Musikfreunde.**

Durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen.

Beethoven's sämmtliche Werke

Ausgabe von Breitkopf & Härtel.

NB. Ausser den nachgenannten Serien wird auch jedes in denselben enthaltene einzelne Werk zum Preise von 3 Ngr. per Bogen geliefert.

	Thlr.	Ngr.
Symphonien f. Orch. in Partitur.		
Serie 1. No. 1—9.		
Complet in Umschlägen	23	12
— in 3 eleg. Sarsenet-Bänden	25	—
Symphonien f. Orch. in Stimmen.		
Serie 1. No. 1—9.		
Complet in Umschlägen	32	15
Werke f. Orchester in Partitur.		
Serie 2. No. 1—9.		
Complet in Umschlägen	11	15
— in 1 eleg. Sarsenet-Bande	12	10
Ouverturen f. Orchester in Partitur.		
Serie 3. No. 1—11.		
Complet in Umschlägen	11	24
— in 1 eleg. Sarsenet-Bande	12	20
Ouverturen f. Orch. in Stimmen.		
Serie 3. No. 1—11.		
Complet in Umschlägen	16	15
Werke f. Violine mit Orch. in Part.		
Serie 4. No. 1—3.		
Complet in 1 brochirten Bande.	2	6
— in 1 eleg. Sarsenet-Bande	2	25
Werke f. Viol. mit Orch. in Stimmen.		
Serie 4. No. 1—3.		
Complet in Umschlägen	3	15
Werke f. Kammermusik in Partitur.		
Serie 5. No. 1—6.		
Complet in Umschlägen	4	21
— in 1 eleg. Sarsenet-Bande	5	12
Werke f. Kammermusik in Stimmen.		
Serie 5. No. 1—6.		
Complet in Umschlägen	5	21
Streichquartette in Partitur.		
Serie 6. No. 1—17.		
Complet in 2 brochirten Bänden	11	6
— in 2 eleg. Sarsenet-Bänden	12	10
Streichquartette in Stimmen.		
Serie 6. No. 1—17.		
Cplt. in 4 br. Bdn., jede St. 1 Bd.	16	21
— in 4 eleg. Sarsenet-Bdn. ebenso	18	15
Trios f. Viol., Bratsche u. Vcell. in Part.		
Serie 7. No. 1—5.		
Complet in 1 brochirten Bande	2	12
— in 1 eleg. Sarsenet-Bande	3	—
Trios f. Viol., Bratsche u. Vcell. in St.		
Serie 7. No. 1—5.		
Cplt. in 3 br. Bdn., jede St. 1 Bd.	3	9
— in 3 eleg. Sarsenet-Bdn. ebenso	4	24
Werke f. Blasinstrumente in Part.		
Serie 8. No. 1—6.		
Complet in 1 brochirten Bande	2	21
— in 1 eleg. Sarsenet-Bande	3	10
Werke f. Blasinstrumente in Stimm.		
Serie 8. No. 1—6.		
Complet in Umschlägen	4	9
Werke f. Pianof. u. Orch. in Partitur.		
Serie 9. No. 1—10.		
Complet in Umschlägen	16	3
No. 1—5 brochirt in 1 Bande	9	9
No. 1—5 in eleg. Sarsenet-Bande.	10	—
Werke f. Pianof. u. Orch. in Stimmen.		
Serie 9. No. 1—10.		
Complet in Umschlägen	22	9
No. 1—5 in Umschlägen	13	15
Pianof.-Quintett u. Quartette.		
Serie 10. No. 1—5.		
Complet in Umschlägen	5	24
— in 1 eleg. Sarsenet-Bande	6	20
Trios f. Pianof., Violine u. Vcell.		
Serie 11. No. 1—13.		
Cplt. in 3 br. Bdn., jede St. 1 Bd.	14	—
— in 3 eleg. Sarsenet-Bdn. ebenso	15	20
Sonaten etc. f. Pianof. u. Violine.		
Serie 12. No. 1—12.		
Cplt. in 2 br. Bdn., jede St. 1 Bd.	8	21
— in 2 eleg. Sarsenet-Bdn. ebenso	9	10
Sonaten etc. f. Pianof. u. Vcell.		
Serie 13. No. 1—5.		
Cplt. in 2 br. Bdn., jede St. 1 Bd.	5	12
— in 2 eleg. Sarsenet-Bdn. ebenso	6	12
Werke f. Pianof. u. Blasinstrumente.		
Serie 14. No. 1—8.		
Complet in Umschlägen	3	6
— in 1 eleg. Sarsenet-Bande	3	25
Werke f. d. Pianof. zu 4 Händen.		
Serie 15. No. 1—4.		
Complet in 1 brochirten Bande.	1	6
— in 1 eleg. Sarsenet-Bande	1	21
Sonaten für Pianoforte allein.		
Serie 16. No. 1—38.		
Complet in 3 brochirten Bänden	15	—
— in 3 eleg. Sarsenet-Bänden	16	15
Variationen f. das Pianoforte.		
Serie 17. No. 1—21.		
Complet in 1 brochirten Bande	5	24
— in 1 eleg. Sarsenet-Bande	6	10
Kleinere Stücke f. das Pianoforte.		
Serie 18. No. 1—16.		
Complet in 1 brochirten Bande	3	9
— in 1 eleg. Sarsenet-Bande	3	25
Kirchenmusik in Partitur.		
Serie 19. No. 1—3.		
Complet in Umschlägen	13	12
Dramatische Werke in Partitur.		
Serie 20. No. 1—6.		
Complet in Umschlägen	15	—
Cantaten in Partitur.		
Serie 21. No. 1. 2.		
Complet in Umschlägen	3	21
Gesänge mit Orch. in Partitur.		
Serie 22. No. 1—5.		
Complet in 1 brochirten Bande.	2	6
— in 1 eleg. Sarsenet-Bande	2	25
Lieder u. Gesänge mit Pianoforte.		
Serie 23. No. 1—43.		
Complet in 1 brochirten Bande	5	—
— in 1 eleg. Sarsenet-Bande	5	18
Lieder mit Pianof., Violine u. Vcell.		
Serie 24. No. 1—7.		
Complet in Umschlägen	12	3
— in 3 eleg. Sarsenet-Bänden	13	18

Lieder und Gesänge von Felix Mendelssohn Bartholdy

für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte.

Op. 19. 34. 47. 57. 71. 84. 86. 99. (45 Lieder.)

In elegantem Sarsenet-Bande mit Golddruck. Preis 6 Thlr. 15 Ngr.

Leipzig, im December 1864.

Breitkopf und Härtel.

[223] An einer evangelischen Lehr- und Erziehungsanstalt in Preussen wird ein wissenschaftlich gebildeter, streng sittlicher unverheiratheter **Musikdirigent** für Ostern k. J. verlangt. Musiklehrer, die sich zutrauen sowohl Schülern als auch den untergestellten Hülfslehrern zu imponiren, und die bei musikalischer Begabung, mit theoretischer Durchbildung eine erfolgreiche Lehrmethode verbinden, wollen ihre Adresse nebst Zeugnissen und sonstigen Referenzen sub Lit. *B. S.* # 8 an die Herren **Illgen & Fort** in **Leipzig** abgeben.

Jährlicher Gehalt 7—800 Thlr. mit Aussicht auf Erhöhung.

[224] **Metronomen**

nach **Mälzl**

durch **Breitkopf und Härtel** in Leipzig zu beziehen.

Metronomen	mit einfacher Pendelbewegung	3 Thlr.
Dergl.	mit Schlagwerk	6 –
Dergl.	mit Schlagwerk und Taktglocke	7 –
Handleiter in Mahagony		3½ Thlr.

Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Selmar Bagge.

Leipzig, 21. December 1864. **Nr. 51.** Neue Folge. II. Jahrgang.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.
Preis: Jährlich 5 Thlr. 10 Ngr. Vierteljährliche Pränumeration 1 Thlr. 10 Ngr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr.
Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Aeltere Tonwerke
in ersten oder doch neuen Ausgaben.

II. Paris und Helena. Oper von **Chr. Gluck.**

Clavier-Auszug von H. M. Schletterer. Leipzig, C. F. Peters' Bureau de Musique. Preis 1 Thlr. netto.

♮ Die Oper Paride ed Elena, Gluck's 11stes Bühnenwerk, wurde im Jahre 1769, also nach dem Orfeo (1762) und der Alceste (1767), einige Jahre vor der Iphigenie en Aulide (1774) in Wien zur Aufführung gebracht. Derselbe Dichter, der schon die Texte der beiden vorhergehenden grossen Opern geschrieben hatte, Raniero di Calzabigi, als k. k. Rath bei der niederländischen Rechnungskammer in Wien angestellt, ein Mann von philosophisch-ästhetischer Bildung und von ungewöhnlicher Einsicht in die dramatische Poesie, ist auch der Verfasser der vorliegenden Oper. Mit Geist und Eifer war schon von jeher der Dichter auf alle Ideen und Pläne des Componisten eingegangen, hatte der Gelehrte, Hochgebildete den Intentionen des genialen Freundes sich untergeordnet.

Mit dem Orpheus hatte Gluck jene bedeutende Reformation der Oper begonnen, die ihm einen ewigen Platz in der Geschichte dramatischer Tonkunst sichert. Mit jenem Scharfblicke, der nur genialen Menschen eigen ist, erkannte er zuerst die Wichtigkeit des Chores im musikalischen Drama, die seitherige verkehrte Behandlung des Recitativs und die Einbussen, die dadurch der musikalischen Entwicklung und einem charakteristischen und energischen Ausdruck erwüchsen, erkannte er ferner den Mangel inneren dramatischen Lebens und ein Ueberwiegen virtuosen Flitterwesens in den Arien und sonstigen Sologesängen. Wir wissen, dass Gluck gern über seine Kunst sprach, dass seine Ansichten und Urtheile nicht selten den Einblick in Tiefen derselben öffneten, die selbst denkenden Männern verborgen geblieben, und dass er unermüdlich war, auf denselben Gegenstand zurückzukommen, bis er durch die klarste Darlegung seiner Meinungen ganz überzeugt und für sie gewonnen hatte. So drang er denn auch bei Calzabigi auf energischen Ausdruck in der Poesie zu den Chören, auf gedrungene, alles Ueberflüssige ausschliessende Sprache in den Recitativen und auf eine rein lyrische Haltung der Gesänge, jene beliebten Bilder, Gleichnisse und Reflexionen, welche die Arien Metastasios zu so bewunderten Poesien für den Leser, aber auch zu eben so vielen Klippen für den Tonsetzer machten, völlig verwerfend.

Unterziehen wir die beiden Opern Orpheus und Alceste einer Vergleichung, so finden wir in den Grundideen beider Dramen eine grosse Aehnlichkeit. Nicht ein Kampf verschiedener Charaktere gegen einander, sondern ein Ringen der fast einzig handelnden Personen in beiden Dramen gegen ein ausserhalb menschlicher Macht liegendes Geschick, — dort die Sangesgewalt des liebenden Gatten, hier die heroische Hingebung des selbst den Tod nicht scheuenden zärtlichen Weibes — bilden die Grundlage der Fabel. Nun galt es aus diesem enggezogenen Kreise herauszutreten, das Ringen von Mensch gegen Menschen darzustellen. Dieser Gedanke leitete zur Oper: Paride ed Elena.

Obwohl im Jahre 1770 bei Trattner in Wien eine bereits höchst selten gewordene Partitur dieses Werkes erschienen ist, so wurde doch die Ausgabe eines Clavierauszugs nie unternommen. Nun handelte es sich aber hier nicht darum, eine seltene Antiquität zu Tage zu fördern, die blos einseitiges historisches Interesse beanspruchen könnte, ein vergessenes Jugendwerk, eine unreife, unvollkommene Composition eines bedeutenden Geistes, die eine Lücke in dem Entwicklungsgange desselben ausfüllen dürfte, zu allgemeiner Kenntniss zu bringen, oder eine Reliquie zu veröffentlichen, die den Namen Gluck's trägt; nein, es galt andern bereits bekannten Meisterwerken ein vergessenes beizufügen, das die Reihe grosser und bedeutender Schöpfungen erst vervollständigen soll, denn den fünf grossen Opern Gluck's, die seit Jahren schon in zahlreichen Ausgaben den Kunstfreunden vorliegen, schliesst sich diese sechste vollkommen würdig an, ja es ist jetzt erst möglich, den gewaltigen und höchst interessanten Gang, den die Reformation der Oper durchlief, vollständig zu verfolgen und zu beurtheilen. Jede dieser sechs Opern ist ein neuer Fortschritt auf der eingeschlagenen Bahn, und es ist unbegreiflich, wie man so lange dieses so wichtige Werk unbeachtet lassen konnte. Da nun bei aller Begeisterung für die Schöpfungen unserer grossen Meister, immerhin ein anerkennungswerther Muth und eine seltene Uneigennützigkeit dazu gehören, das Vergessene hervorzusuchen und es in ansprechender Form der musikalischen Welt vorzulegen, da es aber noch eine grössere Wagbalsigkeit voraussetzt und eine ungewöhnliche Opferbereitwilligkeit, ein solches Werk zu verlegen, so sehen wir uns gegen die Verlagshandlung, die bereitwillig die

Hand dazu geboten hat, auch die Oper Paris und Helena in die Oeffentlichkeit zu bringen, zu warmem Danke und aufrichtiger Anerkennung verpflichtet.

Jedermann kennt die Fabel von dem schönen Hirten Paris, dem Sohne des Königs Priamus, der auf den Fluren Ida's seine Heerde weidete und jenen interessanten Streit dreier Göttinnen um den Vorzug der Schönheit zu entscheiden gehabt hatte. Juno versprach ihm Macht und Reichthum, Minerva Weisheit; der üppige Jüngling aber zog es vor, den Preis derjenigen zuzuerkennen, welche ihm das schönste Weib der Erde verhiess. So wurde Venus Siegerin und dem Paris die Hoffnung auf den Besitz der Helena, der Tochter Jupiters und der Leda, der Schwester von Kastor und Pollux und der Gemahlin des Menelaus, gegeben. Wohl beschwor durch seinen unbedachten Richterspruch Paris den unversöhnlichen Groll zweier Göttinnen nicht nur über sich, sondern über das ganze Haus des Priamus herauf, wohl entzündete er, der durch den Raub der Geliebten das Gastrecht und die Atriden so frevelhaft verletzte, eine Flamme, die das königliche Ilium verzehren und die Blüthe der Helden Griechenlands dem Verderben opfern sollte; aber das kümmerte den von Liebe Beglückten nicht und all diese schrecklichen Folgen sind ja auch nicht Gegenstand unserer Oper. Der Dichter, die Fabel umgestaltend, lässt Helena, die Königin von Sparta nicht als die Gemahlin, sondern nur als die Verlobte des Menelaus auftreten.*) Durch die ganze Oper zieht sich, in strengen Gegensatz geschieden, aber eben dadurch die anziehendsten Bilder bietend, das contrastirende Wesen zweier ganz verschieden gearteter Völker und zweier ganz entgegengesetzter Charaktere. Wir sehen feingebildete, geschmeidige und üppige Asiaten, ausgestattet mit allen persönlichen Reizen und den Schätzen des Besitzes, den rohen aber kriegerischen, kräftigen Spartanern gegenüber, die unbegünstigt durch ein minder fruchtbares Land, aber daher auch nicht verweichlicht sind. Dem Schützlinge Aphroditens, dem müssigen und träumerischen Königssohne, dem feinen Kenner weiblicher Schönheit und Schwäche entgegen, steht die edle, herbjungfräuliche, schwer zu erringende Heldentochter Griechenlands.

Der Vorhang rauscht in die Höhe. Das Bild, das wir erblicken, versetzt uns an den Strand der lakonischen Küste mit der Aussicht auf das nahe Sparta. In der Ferne Fahrzeuge, am Ufer Barken, vorn trojanische Zelte, in der Mitte, unter einer Rosenlaube, die sich wie ein Tempel formt, eine Statue der Venus. Paris und sein Gefolge bringen der Göttin ein Opfer. Reiche Gaben sind auf dem Altare gehäuft, duftende Wohlgerüche erfüllen die Luft, mit feierlichen Tänzen wechseln liebliche Chorsätze. Dreimal strömt dazwischen, ganz in Liebe und Schwärmerei versenkt, Paris seine Klagen, sein sehnsüchtiges Verlangen aus. Dann naht unter dem Namen Erast, in der Hülle ehrwürdigen Alters, Amor,**) von Spartanern begleitet. Er gilt diesen und der Königin für einen der Ihrigen, auch Paris ahnt den Gott nicht in ihm. Er fragt, von Helena gesandt, den Fremdling nach Namen und Heimath und ob er durch Zufall oder mit Absicht gelandet sei. Paris antwortet, dass er einst den Preis der Schönheit der Venus ertheilt habe, nun aber sei der Ruf zu ihm gedrungen, dass derselbe der Königin mehr gebühre und ein edler Drang reize ihn, sich selbst zu überzeugen, ob Cythere, ob Helena schöner sei. Amor giebt ihm zu verstehen, dass er die eigentliche Absicht seiner Anwesenheit wohl durchschaue und ermuntert seine Hoffnungen. Paris, überrascht, sein Geheimniss durchschaut zu sehen, sucht vergebens den räthselhaften Gesandten, der ihm mit spöttischen Reden ausweicht, zu erforschen; doch verspricht ihm dieser Hülfe und Beistand. Die Spartaner stehen erstaunt vor dem Reichthum und dem asiatischen Luxus der Fremden, die beschäftigt sind, die für die Königin bestimmten Geschenke zu ordnen. Freundliche Grüsse werden ausgetauscht und frohe Tänze beschliessen den ersten Act.

Der zweite versetzt uns in den Thronsaal der Königin. Sie ist bereit den Fremdling gastlich zu empfangen. Erast schildert ihr diesen mit beredten Worten: »Ein so reizendes Antlitz sah man hier nie, dunkel ist sein Auge, glänzend, lang und blond die reichen Locken, rosig die Lippen, die Blicke voll sanften Feuers, ein schüchtern Erröthen belebt seine Wangen, zart und lieblich ist seine Sprache.« Paris erscheint, ein zahlreiches Gefolge begleitet ihn, Sclaven tragen die für Helena bereiteten Gaben. Von ihrem Anblick überrascht, vermag Paris seine huldigende Anrede nicht zu vollenden. Beide sind im Anschauen des Andern verloren. Endlich durch Erast ermuthigt, strömen begeisterte und schmeichelnde Worte von des Jünglings Lippen. Helena, welche die Schilderung ihres Vertrauten nur allzugerecht gefunden, sucht die Lobsprüche des Liebenden zurückzuweisen. Sie will zwar seine Gaben, die ihr um des Gebers willen werth sind, annehmen, sie bietet dem Fremden Gastfreundschaft und befiehlt ihn hoch zu ehren, aber als er kühner wird, weiss sie seinen Hochmuth geschickt zu verhöhnen, indem sie ihm nach den Beschwerden langer Reise Ruhe und Erholung anräth und vorhält, wie manche Schöne in seiner Heimath jetzt um ihn seufzen und beben und klagend und jammernd zu den Göttern um seine Erhaltung und Wiederkehr flehen dürfte. Vergebens sucht der holde Schäfer sich zu vertheidigen. »O, sie kennt dich«, flüstert Amor. Die Königin wendet sich zum Abgang. Paris sieht seine Hoffnungen getäuscht und seinen Muth sinken. — Der erste Act hat uns Paris und die phrygische Weise, der zweite Helena und an ihr spartanische Sitte vorgeführt. Im dritten Act tritt beides sich gegenüber.

Grosser Hof im königlichen Palaste, umgeben von Hallen und Altanen; an der Seite ein erhöhter Platz in Form einer Tribüne. Der weite Raum ist zu den gymnastischen Spielen bestimmt. Helena, Paris und Amor, von Athleten und andern in den Kampfspielen beschäftigten Personen gefolgt, Wachen und Volk, treten auf. Unter Anruf des delischen Gottes beginnen die Athleten ihre Spiele. Paris soll Kampfrichter sein. Nachdem sie vollendet sind und die Kämpfer sich entfernt haben, bittet Helena den Gast um ein Lied; sie wünscht die süssen Harmonien Asiens kennen zu lernen. Paris erblickt darin eine günstige Gelegenheit, seines Herzens Gefühle der Geliebten kund zu thun. Amor reicht ihm, der die Reize der Töne mit der Schönheit Zauber so glücklich in sich vereint, die Harfe und ermuthigt ihn, durch des Gesanges Gewalt den störrigen Sinn des schönen Weibes zu brechen: »Durch deine Lippen wird Amor sprechen.«

Paris stimmt einen glühenden Liebesgesang an. Helena, betroffen, da sie denselben an sich gerichtet sieht, ist zuletzt genöthigt ihm zuzurufen zu endigen und macht Miene sich im Unmuth zu entfernen. Jener, der sich schon so nahe dem Ziele wähnte, bricht ohnmächtig zusammen: »Welch Leiden erfasst mich! Wie schlägt mir das Herz! Wie ist mir so ängstlich, so beklommen! Zu Hülfe!« Helena, in Verwirrung gebracht durch des Jünglings Leiden, be-

*) Vergleiche die weiter unten folgende Anmerkung. D. Red.

**) Paris und Erast sind in der vorliegenden Oper Sopranpartien. D. Red.

fiehlt dem Erast, ihm Beistand herzubringen, und dieser entfernt sich gerne, denn er erkennt: »Die Stunde ist gekommen.« Helena weiss sich nicht zu rathen, nie gekanntes Zagen lähmt ihre Schritte, ein fremd Gefühl hemmt ihre Sprache, ein leiser Seufzer, tief und bange, entsteigt ihrem Herzen, sie will nicht bleiben und doch auch vermag sie nicht zu entfliehen. Paris fasst sich allmälig, bestürmt sie mit Vorwürfen, sagt ihr, dass er sie liebe, sie anbete. Nie hat sie solche Sprache gehört, doch kann sie ihm nicht zürnen. Sie befiehlt dem Knieenden sich zu erheben. Hört sie ihn länger, wird ihre Kraft erliegen. Sie rafft alle ihre Stärke zusammen: »Tollkühn ist dein Begehren. Du hoffst vergebens. Nie wird es dir gelingen mein Herz zu erringen. Entweich aus meiner Nähe und sprich zu mir nicht mehr.« Sie enteilt und lässt ihn trostlos und verzweifelnd zurück.

Die Athleten mit ihren siegreichen, mit Oliven bekränzten Gefährten kehren zurück, um durch muntere Tänze deren Triumph zu feiern. Ein prächtiges, charakteristisches Ballet schliesst kräftig den dritten Act, den bedeutendsten der Oper, ab.

Am Beginn des vierten Actes sehen wir die Königin in ihrem Cabinet. Sie hat ein in Form eines Briefes gefaltetes Pergamenttäfelchen in der Hand. Paris, nicht abgeschreckt durch ihre Strenge, schreibt ihr: »Venus gebietet mir dies Unternehmen, belohnen sollte mich deine Hand, Krone und Reich und Schätze sind dir bestimmt, Asien erwartet dich. An diesem ärmlichen Strande, freudlos und öde, nicht solcher göttlichen Schönheit werth, weile ferner nicht. Bekämpfe nicht das Schicksal, widerstrebe nicht den Göttern! Deiner im Hafen harrt meine Flotte, nach Troja ziehst du heute mit mir, sonst öffnet Sparta einsam mir ein frühes Grab. So will's die Liebe, so mein Geschick.« Noch einmal erwachen im Busen der königlichen Jungfrau alle Gefühle des Stolzes und des Widerstandes. Zorn übermannt sie und verachtend tritt ihr Fuss das ehrlose Schreiben. Der Freche soll ihre ganze Strenge empfinden. Sie antwortet ihm: »Du kamst zu uns als Fremdling. Gastlich aufgenommen, zeigst du dich als Verführer, drohst meiner Ehre mit Schmach und Schande und wagst es, der Sterblichen und der Götter ewig heilige Gesetze in den Staub zu treten! Venus, sie hätte selber mich dir bestimmt? Ja, die erhab'nen Götter kennen nichts als die Sorge, deinem Wahnsinn zu dienen! Mir lebt ein Verlobter,*) er besitzt mein Wort, so soll es bleiben! Spare die edle Zeit und deine Mühe, du hoffst umsonst. Suche andere Liebe und fliehe!« Erast soll den Brief überbringen. Da, indem er abgehen will, tritt Paris, das Letzte wagend, auf. Von Neuem dringt er in die Geliebte, und als sie in ihrem Trotze verharrt, bietet er ihr seinen Dolch, ihn zu durchbohren. Ihre Stärke beginnt sie zu verlassen; sie antwortet seinem Drängen und jedes Wort bringt sie ihrem Schicksale näher. Vergebens erinnert sie den Ungestümen daran, dass sie verlobt sei. Als er sie fragt: »Liebst du ihn?« vermag sie nur zu sagen, dass sie den Verlobten ehre und dass sie des Vaters Willen folge. wenn sie seine Gattin würde.**) Man sieht, wie mehr und mehr die Neigung zu dem Jünglinge, der in so heissen Worten um ihre Liebe ringt, der alle ihre Einwände siegreich zu widerlegen weiss, in ihr die Oberhand gewinnt. Dennoch, fast schon überwunden, will sie nur der Stimme der Vernunft Gehör schenken; doch beschliesst sie das Unmögliche, ihr Herz ist allzusehr getheilt. Hass und Liebe, Zorn und Mitleid, Hoffen und Zagen, erfüllen ihre Seele mit Qual und Pein. Nur ein Gott kann ihr Rettung verleihn.

Im Garten des Königspalastes treffen sich im fünften Acte Amor und Helena. Er weiss es, dass sein Geschoss ihr Herz durchdrungen hat, dass sie vor ihrer Tugend bebt, vor ihrer Pflicht bangt, dass dieser Kampf nun schnell enden wird. Jetzt gilt es nur noch, die Flamme anzufachen, ihren Stolz zu überwinden. Amor sagt ihr, dass Paris, wie sie es gewollt, Sparta verlassen habe, dass schon der Wind die Segel seiner Schiffe blähe, und dass er nimmer wiederkehren würde. Nun bricht plötzlich diese lange niedergehaltene Neigung in hellen Flammen aus. Sie, die noch wenige Minuten vorher den Geliebten fortgewiesen und ihn zur Abreise gedrängt hat, klagt nun über dessen schwarzen, treulosen Frevel, über seinen schändlichen Verrath, über Falschheit, Eidbruch und Heuchelei. Es ist ihr nicht genug, wenn Amor tröstend spricht, dass die Götter nie es versäumen, Trug und Meineid zu strafen, und dass ihre gerechte Rache den Bösewicht sicher ereilen wird. Sie will ihm nachjagen, seine Flotte zerstören, ihn selbst soll das weite Meer verschlingen. In diesem Augenblick tritt Paris auf. Nun kann ihm Amor zurufen: »Günstig ist dein Erscheinen, Helena liebt dich, glücklich bist du, o Prinz!« und als nun Helena zürnend ihn schilt: »Treuloser Sclave! Also hast du mich betrogen!« giebt er sich als denjenigen zu erkennen, der er wirklich ist, als Amor. Kann ferner Helena noch dem süssen Flehen des Jünglings widerstehen? »Ende die Qual in mir. Auf dem Ausspruche deiner reizenden Lippen beruht Leben oder Tod.« so bittet Paris. Da wirft sie sich überwunden an seine Brust und spricht: »Du siegtest, ich bin dein! Nimm hier das Pfand der Treue!«

In diesem seligen Augenblicke verfinstert sich der Tag, dumpfer Donner grollt und in den Wolken zürnend und Rache herabsprühend, erscheint Pallas. Spott und Verachtung häuft sie auf das Haupt des thörichten Knaben, des ungerechten Richters und entrollt seinen Blicken in einem schrecklichen Gemälde die Folgen seiner That, die Zukunft seiner Liebe und den Untergang jener Stadt, die Asiens Königin ist und des Geschlechtes, das über sie herrscht. Wohl stehen darauf die Liebenden entsetzt und vernichtet. Was frühere Orakelsprüche schon ahnen liessen, hat ja die Göttin ihnen hier wiederholt. Doch zu einer Umkehr ist es zu spät. Sie sind unzertrennbar vereint. »Welch Unheil auch in künft'gen Tagen uns das Schicksal bestimmt, nie läss' uns verzagen!« Amor tröstet und verspricht glückliche Fahrt: »Das Meer ist ruhig, die Winde sind günstig, sie führen euch zum Ziele.«

Die Scene ändert sich. Wiederum sehen wir uns am Strande des Meeres. Es ist Nacht. Beleuchtete trojanische Schiffe, Barken am Ufer, Zelte am Strand. Beim Klange einer heiteren Symphonie kommen tanzend trojanische Matrosen und Diener des Paris und der Helena. Bald auch erscheinen diese selbst, von Amor geleitet, und von frohschallenden Gesängen empfangen. »Komm aufs Meer, vom Himmelsbogen lacht uns Phöbus freundlich an. Glatt und eben sind die Wogen; Amor ist der Steuermann.« Dazwischen entzückendes Liebesflüstern und ermuthigende Lieder Amor's. Paris, Helena und Amor schiffen sich ein. Die Zelte werden zusammengelegt. Nach Wiederholung des Tanzes eilt Alles auf die Schiffe und das Stück ist zu Ende.

Hören wir, was Marx über diesen Text sagt (»Gluck und die Oper« I, S. 403):

»Der Gegensatz der Persönlichkeiten und Volksstämme ist in ihm gewonnen, aber eine genügende Handlung für ein Drama hat sich nicht ergeben können. Die Liebe des Paris wirbt nur mit Worten.

*) In der deutschen Uebersetzung ist in der vorliegenden Ausgabe, wohl in Folge eines Uebersehens, der Ausdruck »Gatte« stehen geblieben. D. Red.

**) Der deutsche Text lautet auch hier in der neuen Ausgabe anders. D. Red.

Helena, durch den ersten Blick auf ihn gewonnen, widersteht schwach, bald gar nicht mehr. Thatsächliche Hindernisse kommen gar nicht zum Vorschein.*) Die ganze Oper wäre nichts als eine ganz alltägliche Liebeswerbung, wenn nicht Paris, um den Asien in Flammen auflodern sollte, der Werber, Helena, der Liebling Homer's, das Idol der Schönheit bis zum heutigen Tage, die Umworbene wären. Man konnte diese Handlung aufputzen, verschönen, adeln, allein die innere Leere dadurch nicht in einen gehaltvollen, antheilwürdigen Vorgang umwandeln. Dazu kommt, dass Pallas-Athene, sowie Erast-Amor nur Maschinerien sind. Jene steht mit ihrer vergeblichen, allzuspäten Warnung und Drohung, die sich zudem erst in weiter Zukunft erfüllen wird, ausserhalb des Dramas, dieser erscheint nur als die landläufige Allegorie, wodurch einer Liebe ohne eigenen Anhalt am Leben aufgeholfen werden soll.

Zu diesem hohlen Puppenspiel tritt wundersamer Weise Gluck mit der treugläubigen Unschuld und Unbewusstheit eines Kindes. Vier und fünfzig Jahre war er alt geworden, und er konnte sich noch glaubensvoll hingeben und seinem jugendlich gebliebenen Künstlergemüthe konnten die geschnitzelten Papierblumen sich beleben, duftige Kelche dem Entzücken öffnen, Leben und Wonne rings um sich verbreiten. Merkwürdig langsam, Fuss für Fuss ist der Fortschritt Gluck's und durch ihn der Oper. Aber auf jedem Schritte trägt und segnet ihn die treue Widmung an seinen Lebensberuf. Allerdings muss er auch büssen für jeden Irrthum und Mangel an Erkenntniss. Auch diese, aus liebendem Herzen geborene Oper muss er nach kurzem Glanze hinsinken sehen in Vergessenheit. Er selber zerpflückt den reizvoll reichen Kranz und streut seine Blüthen dahin und dorthin. Welche Lehre für Musiker, wenn sie lernen wollten!«

(Schluss folgt.)

Berichte.

Dresden, 3. Decbr. (Aus einem Briefe an den Redacteur.) Wollen Sie Notiz nehmen von einem Concert, das gestern Abend hier stattfand und das in mehr als einer Hinsicht originell war, so dass es eine flüchtige Besprechung wohl verdient? Die obwaltenden Umstände waren schwierig; aber der Erfolg scheint, nach dem Gesammteindruck auf das Publicum zu urtheilen, ein überwiegend günstiger gewesen zu sein. Hier zunächst das Programm, das Sie über den Concertgeber und seine Productionen orientiren kann:

Concert gegeben von Ludwig Hoffmann: 1) Ouvertüre zur Oper: »Das Wirthshaus am Kyffhäuser«. 2) Arie aus der nämlichen Oper, vorgetragen von Fräul. Alvsleben. 3) Lieder, gesungen von Herrn Scharfe: a) »O sieh mich nicht so lächelnd an« von Geibel, b) »Du siehst mich an und kennst mich nicht« von Hoffmann von Fallersleben. 4) Trio für Pianoforte, Violine und Violoncell, vorgetragen von den Herren Seelmann, Schlick und dem Concertgeber. 5) Lieder, gesungen von Frl. Alvsleben: a) Frühlingslied von Prutz, b) Jägerlied von Uhland. 6) Scherzo für Orchester. 7) Vierstimmige Gesänge, vorgetragen von den Mitgliedern der Dresdner Singacademie: a) Am Pfingstfest von A. Franz, b) Bitte von Lenau, c) Liebespredigt von Rückert. (Sämmtliche Musikstücke sind Compositionen des Concertgebers.)

Der Concertgeber, erst vor einigen Monaten hierher übergesiedelt, ist Ausländer, kgl. preuss. Musikdirector, und war in den hiesigen Musikkreisen bis dahin völlig unbekannt. Das zweite Bedenken lag in den Nummern des Programms selbst, die der Unternehmer, wie Sie sehen, einzig und allein aus seinen Compositionen zusammengestellt hatte. Aber Sie werden zugeben: er hatte für Abwechselung gesorgt; Instrumentales und Vocales, Oper und Kammermusik, Solo- und Chorgesang — alle Gattungen waren vertreten und das Meiste davon hat, wie mir schien, unverkennbar angesprochen. Diese Anerkennung gebührt dem Componisten wie seinen ausführenden Kräften, die zum Theil vorzüglich waren, alle aber, ohne Ausnahme, wohlthuend und befriedigend. Fräul. Alvsleben, unsere beliebte Opernsängerin, steht natürlich obenan, Herr Scharfe nebst Herrn Seelmann und Schlick folgen würdig nach, und auch die Mitglieder der Dresdner Singacademie, sowie das Witting'sche Orchester zeigten sich in jeder Hinsicht brav. Der eigentliche Held des Abends aber war der Componist selbst, der sich als productiver Künstler in den verschiedensten Gattungen, als Orchesterdirigent, als Clavierspieler vorführte. In letzterer Eigenschaft steht er nicht gerade auf der Höhe der Virtuosität, worauf er auch nicht Anspruch macht, ist aber ein sinniger und sauberer Spieler; in Leitung des Orchesters zeigte er sich umsichtig und sicher, wie es nur der Mann von Fach und Uebung kann. Als Componisten aber möchte ich ihn — soweit der erste Eindruck dies erlaubt — in folgendem Bilde zeichnen.

Füererst ist er ein Anhänger der absoluten Musik, der classischen, maassvollen; seine Muse kokettirt nicht mit den Extravaganzen der neuesten Schule, mit jenen zur Regel gewordenen Ausnahmen, missklingenden Vorhalten und Durchgangsarten, unaufgelösten Dissonanzen u. s. w. Seine Musik ist von gutem, altem Schlage, stellenweise vielmehr etwas steif, weil es dem Künstler an neuen und förderlichen Anregungen gefehlt haben mag, aber im Ganzen frisch und belebt, häufig sogar originell und pikant. Am Wenigsten gilt dies von dem »Trio« für Pianoforte, Violine und Violoncell, das daher auch nicht besonders ansprechen wollte. Hier trat sogleich der Grundmangel des Componisten, der Mangel an grossen, einfachen Motiven und an dem klaren, organischen Bau aus solchen Motiven zu Tage. Das Trio hat anziehende Einzelnheiten, warme Cantilenen, Steigerung bis zum letzten Satze, der überhaupt der beste Theil der Composition ist; aber im Ganzen ist es zu gekünstelt und verzwickt, melodisch und contrapunktisch nicht schlicht, nicht klar genug. Diese Musik ist zu sehr blosse Berechnung, blosse Arbeit, nicht unmittelbare Conception, nicht gesangvolle Empfindungssprache, was ja doch auch die Instrumentalmusik sein soll. Weit besser waren die Lieder, besonders die von munterm Charakter, während die ernsten daneben etwas lahmten; auch hier wünschte man mehr einen grossen Melodienzug, wie Schubert ihn hat; statt dessen macht sich etwas Zerstückeltes, Apartes geltend, wie häufig bei Schumann. Sobald aber der Componist einfach zu empfinden und zu singen sich bemüht, wird er auch sofort ansprechend. So in den Chorliedern, den drei letzten Nummern des Abends; hier ist wirklich edles Gefühl und schöner Ausdruck, der denn auch durch den wohlgelungenen Vortrag vollkommen zur Geltung kam.

Die reifsten und seinem Naturell zusagendsten Leistungen scheinen mir die Instrumentalwerke des Componisten und von den Vocalsachen die dramatischen zu sein. Die Oper ist sein eigentliches Feld, zum Orchesterdirigenten und Operncomponisten hat er den entschiedensten Beruf. Das bekundete gleich Eingangs die belebte, effectvoll instrumentirte Ouvertüre. Wechsel der Situation, starke Gegensätze des Gefühlslebens, auf der einen Seite Pracht und Schwung, auf der andern weiche, wogende Empfindungen, die jedoch nirgends süsslich werden — dies Alles weiss der Componist musikalisch vortrefflich wiederzugeben. Diese sprunghafte Situationsmalerei, diese schlagenden Accente und Effecte, diese ausgeprägten Gegensätze des Pompösen und Milden in bunter Farbengebung, wie sie wesentlich der Oper angehören, spielen selbst in die gehaltenere Kammermusik des Componisten hinein und kennzeichnen ihn eben als specifischen Dramatiker. Auf diesem Boden hat der Betreffende eine hervorragende Gewandtheit und muss in dieser Beziehung eine reiche Uebung hinter sich haben.

Dr. Schneider.

Bonn. ♯ Am 8. December gaben hier die vereinigten Männergesangvereine Köln's und Bonn's (Concordia) ein Concert, über welches ich Ihnen schon jetzt Bericht gebe, weil darin eine

*) Dies scheint uns zu viel gesagt. D. Red.

interessante Novität zur Aufführung kam, nämlich unseres verdienten Directors Brambach preisgekrönte Velleda. Jede einzelne Nummer des Werkes wurde mit gespanntem Interesse verfolgt und die meisten mit unmittelbar hervorbrechendem Beifalle begrüsst, welcher am Schlusse sich zu wahrer Begeisterung und lautem Jubel steigerte: ein Erfolg, den die Anerkennung, welche Herrn Brambach's Thätigkeit bei uns geniesst, nicht allein zu erklären im Stande wäre, sondern welcher in wirklichen und wesentlichen Vorzügen des Werkes begründet sein muss. Die den Text bildende Handlung ist den Kämpfen zwischen Römern und Germanen am Rheine im ersten Jahrhundert unserer Zeitrechnung entnommen, in welchen die ihre Landsleute anfeuernde Velleda bekanntlich bedeutsam hervortritt. Ich kann mich über denselben und die Zuthaten und Aenderungen des Dichters (G. Pfarrius) für jetzt in keine weitergehende Beurtheilung einlassen. Für die Composition boten die drei Gruppen der Chöre (Priester, deutsche und römische Kämpfer), sowie die Partien der Velleda (Sopran), des Cerealis (Tenor) und seiner Geliebten Claudia (Sopran) eine schöne Grundlage und für charakteristische Behandlung in manchen Scenen (die lange Weissagung am Anfang, ein Duett der beiden Liebenden, dann besonders die Katastrophe mit dem bevorstehenden Opfer und dessen Verhinderung, sowie die Vision am Schlusse (wo Velleda, sich selbst noch unklar, den Sieg des Christenthums verkündet) reiche Anlässe, die sich auch Brambach grösstentheils nicht hat entgehen lassen. Namentlich sind es die Chöre, welche durchweg frisch und kräftig erfunden und vortrefflich ausgearbeitet sind; dieselben wirkten auch am entschiedensten. Ein Wechselgesang der Velleda und der Priester, von wild enthusiastischem Ausdrucke, darf dem Besten zugezählt werden, was die jetzige Zeit in diesem Genre geleistet hat. Ein Chor der Römer verdient wegen seines eigenthümlichen Rhythmus besondere Beachtung; auch das erwähnte Duett ist höchst wohlklingend und dem Sinne der Worte gemäss, anmuthig wiegend; und ebenso enthalten die Schlusspartien feine und charakteristische Züge. Die hohe Würde und Gewalt der Velleda tritt in der Musik nicht, wie man vielleicht erwartet, bedeutsam hervor, was vielleicht daran liegt, dass dieselbe fast nur Recitative nach gewöhnlichem Schnitt singt; freilich fehlt es auch in diesen nicht an hübschen Einzelnheiten. Mit grosser Sicherheit und Kenntniss ist das Orchester behandelt, und von Klangfarben desselben ein überall höchst geeigneter Gebrauch zur Charakteristik gemacht. Ueberhaupt ist das am erfreulichsten bei diesem Werke, dass es Zeugniss giebt von sicherer und bewusster Herrschaft über alle technischen Mittel der Kunst, und dass formelle Gestaltung, thematische Arbeit, Modulation und Instrumentation dem Componisten vertraute Dinge sind, mit denen er zu seinen Zwecken nach Belieben schaltet. Dabei sieht man, wie Brambach immer mit sorgsamer Kritik gestaltet und feilt, das Angemessene und Wirksame gewissenhaft abwägt und niemals sich blos subjectivem Drange hingiebt, vor dem die objective Erscheinung des Kunstwerks vor dem Zuhörer in den Hintergrund tritt. Brambach ist sich, vermöge der oben bezeichneten Herrschaft über das technische Material seiner Kunst, der jedesmaligen Wirkung dessen, was er schafft, im Voraus wohl bewusst, dabei aber doch viel zu sehr Künstler, als dass ihm diese Wirkung das alleinige oder hauptsächlichste Ziel wäre.

Uebrigens dürfen Sie von mir noch kein abschliessendes und tiefer eingehendes Urtheil erwarten, da ich nicht Gelegenheit hatte, der Partitur eingehendes Studium zu widmen; auch kann dies um so mehr verschoben werden, da, wie ich höre, das Werk demnächst mit einigen andern neuen Arbeiten Brambach's erscheinen wird.

Ausserdem sangen die beiden Vereine noch eine Hymne an den heiligen Geist von Franz Schubert, von hinreissender, wahrhaft zaubervoller Schönheit; sowie Mendelssohn's Festgesang an die Künstler. Der Kölner Männergesangverein trug ausserdem noch eine Reihe kleinerer Lieder vor, unter denen einige Volkslieder am meisten entzückten. Das Concert war mit der Ouvertüre zur Zauberflöte eröffnet worden; nach dem ersten Chore sang Frl. Rothenberger aus Köln eine Arie aus dem »Figaro«. Dieselbe hatte auch die Sopranpartie in der »Velleda« übernommen.

Leipzig. *S. B.* Im zehnten Abonnement-Concert (15. Dec.), mit welchem die erste Hälfte der Saison abschloss, wurden zwei grössere Werke für Chor und Orchester zur Aufführung gebracht: C. Reinecke's »Belsazar«, und Mendelssohn's »Walpurgisnacht«. Ueber das erstere enthielten d. Bl. in Nr. 12 dieses Jahrgs. eine Recension, deren Verfasser nicht nach dem unmittelbar sinnlichen Eindruck, sondern nach der Partitur urtheilte und sich dabei mehr für die Stellung dieses Stücks zum alten Oratorium interessirte, als für das rein Musikalische. Er nannte es in dieser letzteren Beziehung, ohne viel auf die speciellen Erfordernisse einzugehen, nur kurz im Ganzen und Einzelnen ein schönes und edles Werk. Wir, heute im umgekehrten Fall befindlich, möchten es nur edel in den Motiven nennen. Im Verlauf stört uns Manches, worüber die Kritik denn doch nicht leichten Fusses hinweggleiten kann. Der Hauptvorwurf, den wir ihm zu machen haben, ist der dass es mehr gesucht als erfunden ist, dass der Componist sein Augenmerk weitmehr auf charakteristischen Ausdruck des Einzelnen, als auf Gang, Entwicklung und Fluss gerichtet hat. Die Sätze bauen sich (mit wenigen Ausnahmen) nicht consequent genug auf, die Aufmerksamkeit des Hörers wird bald durch grelle Modulationen, bald durch Instrumentaleffecte aus der Richtung gebracht, in welcher er zu einem eigentlich musikalischen Eindruck kommen könnte. Die Instrumentirung besonders wollte uns nicht durchaus befriedigen. Das Blech spielt eine zu vordringende Rolle und auch sonst ist nicht Alles mit jener Feinheit berechnet, welche wir z. B. an der A dur-Symphonie des Verfassers zu bewundern fanden. Auch hier ist es die Zersplitterung, anstatt des concentrisch Wirkenden, welche dem Eindruck schadet. Der Componist will zu viel auf einmal ausdrücken und sagt schliesslich nichts Rechtes. So vermag gleich die Ouvertüre keinen einheitlichen und würdigen Eindruck hervorzubringen, wie ihn der antike Gegenstand und die Grösse der hier in Behandlung kommenden Fragen erfordern. In den weiteren Sätzen vermissen wir nicht selten den rechten musikalischen Zug: es zerbröckelt das Meiste. Einzelnes ist allerdings recht gelungen, wie die meisten Chöre der Israeliten und einige der zart gehaltenen Stellen, worauf wir hier nicht näher eingehen können. — Im Ganzen genommen scheint dieses Gebiet uns nicht dasjenige, auf welchem die gewandte Notenfeder des Componisten sich die meiste Anerkennung erwerben wird, wie es denn auch ein bedenkliches Unternehmen scheint, einen Gegenstand, den Händel in so grossartiger Weise behandelt hat, in eine kleine Concertcantate zusammen zu drängen. Der Beifall, den der Componist erntete, war kein so warmer, wie der Dirigent bei einer derartigen Gelegenheit ihn sollte erwarten dürfen. — Das folgende Mendelssohn'sche Werk ist allgemein bekannt, wenn auch wohl kaum noch nach allen Richtungen eingehend besprochen. Das Musikalische daran ist des grossen Meisters durchaus höchst würdig. Ueber die Wahl des Stoffes und seine Behandlung dürfte sich manche Einwendung erheben lassen. — An der Ausführung beider Werke, welche bei dem zweiten gelungener ausfiel als bei dem ersten, betheiligten sich, ausser den Chor- und Orchesterkräften des Gewandhauses, im Sopran eine ungenannte Dame, dann Frl. Johanna Pressler (Alt) aus Berlin, Herr Rudolph (Tenor), kgl. Opernsänger aus Dresden, und Herr

Carl Hill (Bariton-Bass) aus Frankfurt. Die Leistungen derselben waren sehr befriedigend; besonders aber ist die des Herrn Hill hervorzuheben, der uns freilich hier im Concertsaal einen höheren Begriff von seinen Fähigkeiten und seiner Ausbildung beizubringen vermochte, als vor einiger Zeit in der Thomaskirche.

— Am 16. d. M. gab der Pianist Herr Gustav Satter ein eigenes Concert im Gewandhause, dessen zahlreiches Publicum, wie dies bei solchen Productionen gewöhnlich der Fall, anscheinend zum Theil aus Inhabern von Freibilleten gebildet war. Wir gestehen, dass wir dem Auftreten des Herrn Satter kein allzugrosses Vertrauen entgegengebracht haben. Seine Antecedentien in Amerika, Paris und Wien hatten seinem Rufe als solider Künstler eine ebenso schwache Grundlage gegeben, wie seine veröffentlichten Compositionen. Was sein Auftreten in Wien vor nun fast zwei Jahren betrifft, so haben uns weniger jene Mittheilungen Bedenken eingeflösst, die die dortigen »Recensionen« in Nr. 3 und in Uebereinstimmung damit unsere Zeitung in Nr. 4 des vorigen Jahrgangs brachten, als vielmehr eine Aeusserung unseres Wiener Correspondenten in Nr. 26, die wir aufzunehmen nicht gewagt hätten, wären nicht die »Recensionen«, ein in solchen Dingen verlässliches und sehr vorsichtiges Blatt, schon in ihrer 6. Nummer mit einer Notiz ähnlichen Inhalts vorausgegangen. Was ferner die Compositionen des Herrn Satter betrifft, welche zum grössten Theile sehr trivial genannt werden müssen, so kommen sie zwar vielleicht für Manche weniger in Betracht, die in Herrn Satter vorzugsweise den Virtuosen und den Improvisator geehrt wissen wollen. Allein es liegt im Wesen unserer Zeitung, dass sie gerade diese, als bleibende Zeugnisse des Wesens eines Musikers, am schärfsten ins Auge fassen muss. Nun scheint es allerdings, dass Herr Satter sich in letzter Zeit Mühe gegeben hat: seine Compositionen sind anständiger geworden und tragen die Merkmale des Studiums besserer Muster (Chopin, Schumann) an sich; sein Clavierspiel, dem schon in Wien nach technischer Seite viel Gutes nachgerühmt wurde, ist nach dieser Seite wirklich überraschend; selbst sein Auftreten ist würdiger und anständiger, als es früher geschildert worden war. Und so wäre denn zu hoffen, dass aus dem Saulus ein Paulus würde! Niemand könnte sich mehr darüber freuen als wir. Vorläufig sind wir aber noch nicht ganz von der Umkehr des Herrn Satter überzeugt, wir glauben noch nicht recht, dass sein Verhältniss zu den Meistern ein innerliches geworden ist, wir glauben nur, dass er an Geschicklichkeit und an Einsicht zugenommen hat: der Künstler müsse heutzutage mit der classischen Musik in ein Verhältniss treten. Dass dieses Verhältniss bei Herrn Satter ein innerliches geworden sei, können wir nach der Art und Weise, wie er Beethoven's grosse Sonate in F-moll in seinem Concerte vortrug, noch nicht annehmen. Besser scheint seine Stellung zu Mendelssohn, dessen Fismoll-Scherzo er spielte; auch zwei Stücke aus der *Suite anglaise* in A-moll von Seb. Bach liessen wir uns gerne gefallen. In der E dur-Novellette von Schumann und in Stücken von Chopin klang Vieles verwischt, und die Virtuosen-Manier, Alles in der grössten Geschwindigkeit abzujagen, trat stark hervor. Von einem besonders geistigen Spiel könnten wir wenig sagen, und wenn hiesige Autoritäten Herrn Satter auch nach dieser Richtung für den ersten lebenden Pianisten erklärt haben sollen (vgl. Nr. 50 der »Recensionen« dieses Jahrs), so können wir dem nicht beipflichten. Dergleichen dürfte denn doch nur von Solchen behauptet werden, die nie einen Liszt, eine Frau Schumann, einen Halle oder v. Bülow u. A. gehört haben. — Was endlich Herrn Satter's Improvisationsgabe betrifft, so ist sie allerdings als eine schätzenswerthe zu bezeichnen. Er hat die Fertigkeit des Spiels, die Logik der Harmonie, die Sicherheit der Modulation, die Gewandtheit der Formgestaltung und den Muth, aufgegebene Themas*) sogleich in längerer Ausführung vielseitig zu behandeln; eigenen Gedanken, originellen Einfällen, einem wirklichen schöpferischen Genius sind wir indess auch hier bei Herrn Satter nicht begegnet. — Dieses unser Urtheil will übrigens nicht als ein abschliessendes betrachtet sein; wir sehen seiner weiteren Entwicklung aufmerksam entgegen.

Nachrichten.

Die in Florenz erscheinende Musikzeitung »*Boccherini*« bringt in ihrer Nummer vom 30. Nov. d. J. den Anfang eines sehr ernsten Artikels über den Zustand der Kirchenmusik in Italien. Es thut wohl, endlich einmal in einem italienischen Journal einer solchen Stimme zu begegnen, und wir werden, wenn der Artikel fertig gedruckt ist, den Lesern Mittheilungen daraus machen.

Ueber die Aufführung des »Messias« in Hamburg schreibt die »Staats- und gelehrte Zeitung des Hamburgischen unparteiischen Correspondenten«: Die Aufführung des Händel'schen »Messias«, welche am Donnerstag voriger Woche in der grossen St. Michaelis-Kirche unter Leitung des rühmlichst bekannten Herrn Deppe stattgefunden, hatte sich eines glänzenden Erfolges zu erfreuen. Die weiten Räume der Kirche waren nicht nur in allen ihren Theilen mit Zuhörern angefüllt, die den Tönen des erhabenen Werkes lauschten, sondern auch die Mitwirkenden selbst fühlten sich durch die Theilnahme angeregt, welche der Tonschöpfung wie ihrer Aufführung von allen Betheiligten entgegen getragen wurde. Unsere gefeierte Landsmännin Fräul. Therese Tietjens sang die Sopran-Soli mit einer Weihe und Würde, die mindestens von dem Ernste Zeugniss ablegte, mit welchem sie ihre Kunst in allen ihren Zweigen und Richtungen zu umfassen bemüht ist. Eine ebenbürtige Vertreterin der Altpartie stand ihr in Frau Joachim-Weiss aus Hannover zur Seite, deren wohltönendes Organ sich gleich in der ersten Arie aufs Schönste geltend machte. Herr Otto vom Dom-Chor in Berlin, welcher für die der Tenorstimme zugedachten Soli gewonnen war, fand sich mit seiner Aufgabe als ein gebildeter und im Vortrage geistlicher Musikwerke wohlerfahrener Sänger ab. Ebenso gebührt Herrn Schulze, unserem trefflichen Bassisten, für die sichere und geschmackvolle Ausführung seiner zum Theil sehr schwierigen Recitative und Arien, die Anerkennung, welche wir von mehreren Seiten im vollen Maasse ihm haben zollen hören. Von sorgsamer Vorbereitung zeugten auch die Chöre, die durchweg correct zu Gehör kamen und von einem tüchtigen Orchester unterstützt worden sind.

Der Gymnasialchor in Torgau gab am 8. Decbr. eine musikalische Aufführung mit folgendem Programm: Sonate für die Orgel von A. G. Ritter, 1., 2. und 3. Satz. Arie und Chor (Nr. 8 und 9) aus dem Stabat mater von Astorga in erweiterter Instrumentation von Robert Franz. »Ich weiss, dass mein Erlöser lebt«, Motette von Michael Bach. »Die Güte des Herrn«, Motette von Rolle. Arie (Nr. 4) aus dem Ostermorgen von Neukomm. »Gerecht ist unser Gott«, Motette von Paul Hildebrandt. Figurirter Choral: »Straf' mich nicht in Deinem Zorn« von L. E. Gebhardi. »Bitten«, geistliches Lied von Beethoven, für gemischten Chor gesetzt von Giehne. »Es ist ein' Ros' entsprungen, geistliches Lied von C. G. Reissiger. »Macht' hoch die Thür', die Thor' macht weit«, Motette von Hauptmann. Arie (Nr. 18) und Chor (Nr. 22) aus dem »Paulus« von Mendelssohn.

Im vierten Abonnementconcert in Braunschweig am 29. November liessen sich Frau Schumann, dann Herr und Frau Joachim hören.

Das zweite academische Concert in Jena (27. Novbr.) brachte Schumann's Ouvertüre zu »Julius Cäsar«, ein Concertstück für Contrabass, Beethoven's Chor-Phantasie und Joachim Raff's Symphonie »An das Vaterland«.

Mendelssohn's Oedipus, am 20. November von der Liedertafel in Salzburg aufgeführt, fand eine so beifällige Aufnahme, dass am 8. Januar eine Wiederholung stattfinden wird.

Im Münchner Hoftheater fand am 11. Dec. ein Concert Rich. Wagner's statt. Um Ostern soll »Tristan und Isolde« daselbst in Scene gehen.

*) Es wurde dem Concertgeber ein Notenblatt überreicht, worauf mehrere Themas verzeichnet waren; Herr Satter wählte das Thema des ersten Satzes der ersten Beethoven'schen Symphonie, eine Melodie von Jadassohn und ein Motiv aus der Matthäuspassion von S. Bach. Das letztere schien Herr Satter nicht zu kennen, denn es wurde unter seinen Händen ganz unkenntlich.

R. Wagner's Oper »Der fliegende Holländer« ist kürzlich auch am Hoftheater in **Coburg** in Scene gegangen. Bei der zweiten Aufführung hatten sich viele Fremde aus der Umgegend eingefunden.

Herr Hofcapellmeister **Reiss** in **Cassel** wurde plötzlich seines Amtes enthoben, was von den dortigen Musikfreunden höchlich bedauert wird.

Nekrolog. Der berühmte Tenorist, Hofopernsänger **Aloys Ander** ist am 11. Decbr. in Bad Wartenberg gestorben. Er war am 10. August 1821 zu Liebititz in Böhmen geboren, kam 1841 nach Wien und war dort bis 1845 Magistratsbeamter, seine schöne Stimme fand aber im »Wiener Männergesang-Verein«, dem er als Mitglied beigetreten war, solche Beachtung, dass er alsbald im Hofoperntheater debütirte und fortan der Liebling des Wiener Publicums wurde. Zu seinen vorzüglichsten Leistungen gehörte Florestan, Raoul, der Prophet, Lohengrin u. A. — Seine Kränklichkeit führte allmälig den Verlust der Stimme herbei, worüber er in Gemüthskrankheit verfiel, die den obigen traurigen Ausgang nahm.

Von »C. M. v. Weber, ein Lebensbild« erschien soeben der zweite Band.

Der Orgelcomponist Dr. W. **Volkmar** hat vom Herzog zu Sachsen-Coburg-Gotha »wegen seiner Verdienste um die Kirchenmusik« die goldene Medaille für Kunst und Wissenschaft erhalten.

Schumann's D moll-Symphonie wurde in **Stuttgart** aufgeführt und soll einstimmigen Beifall gefunden haben.

Leipzig. Am 18. December fand im Schützenhause die 25. Aufführung des »Dilettanten-Orchester-Vereins« mit folgendem Programm statt: Ouvertüre zu »Figaro's Hochzeit« von Mozart. Duett für zwei Violinen mit Begleitung des Orchesters von F. Maurer. Thema und Variationen aus dem »Kaiserquartett« von J. Haydn (ausgeführt von sämmtlichen Mitgliedern des Streichquartetts). »Der Sturm«, für Chor und Orchester von J. Haydn. Musik zu »Die Ruinen von Athen« für Soli, Chor und Orchester von Beethoven; mit verbindenden Worten (Manuscript) von Roderich Benedix.

Kirchenmusik.

Bach, J. S., Passionsmusik nach dem Evangelisten Matthäus.
Die Chorstimmen . . . . n. 2 —
Einzeln:
Erster Chor. Sopran u. Tenor à — 7½
Alt . . . . . . — 9
Bass . . . . . . — 6
Zweiter Chor. Sopran, Alt, Tenor, Bass . . . . à — 7½
—— **Passionsmusik** nach dem Evangelisten Johannes.
Die Chorstimmen . . . . n. 1 6
Einzeln:
Sopran, Alt, Tenor, Bass . . à — 9

Brahms, J., Op. 29. **Zwei Motetten** für 5stimmigen gemischten Chor a capella. Partitur mit untergelegtem Clavierauszuge und Singstimmen.
Nr. 1. Es ist das Heil uns kommen her . . . . 1 —
- 2. Schaff in mir Gott ein rein Herz . . . . 1 —
—— Op. 30. **Geistliches Lied** von Paul Flemming (Lass dich nur nichts nicht dauern) für vierstimmigen gemischten Chor mit Begleitung der Orgel oder des Pianoforte. Partitur und Singstimmen . . . . . . — 20

Reinecke, C., Op. 78. **Te Deum laudamus.** Herr Gott dich loben wir. Für vierstimmigen Männerchor mit Begleitung von Blech-Instrumenten und Contrabass. Partitur mit untergelegtem Clavierauszuge und Singstimmen 1 10

Schletterer, H. M., Op. 1. **3 Psalmen** für mehrst. Chor. Zunächst für kirchlichen Gebrauch. Partitur und Stimmen 1 10

Scholz, B., Op. 16. **Requiem** für Soli, Chor und Orchester.
Partitur 4 15
Clavierauszug 2 15
Chorstimmen: Sopran, Alt, Tenor und Bass . . . . à — 10
Orchesterstimmen 3 20
Violine I. II. und Viola . . . à — 10
Violoncell und Bass . . . . . . — 15

Choralbücher.

Glaeser, R., Choralbuch für den vierstimmigen Männerchor. Enthaltend eine Auswahl bekannter u. werthvoller Choräle der evangelischen Kirche mit unterlegtem Texte. Zum Gebrauche für Seminarien, Gymnasien, Gesang-Vereine und kirchliche Chöre . . . . . n. — 20

Mehrstimmige Gesänge.

Brahms, J., Op. 31. **3 Quartette** für vier Solostimmen (Sopran, Alt, Tenor und Bass) mit Pianoforte. Clavierauszug und Singstimmen.
Nr. 1. Wechsellied zum Tanze von Goethe . . . . 1 —
- 2. Neckereien. (Mährisch.) . . 1 —
- 3. Der Gang zum Liebchen. (Böhmisch.) . . . . . . — 20

Händel, G. F., Die Sirenen (Le Sirene). Duett für 2 Sopr. mit Pfte. — 12

Hauptmann, M., Op. 55. **6 Lieder** aus Friedrich Osers Naturliedern f. vierstimmigen Männerchor . . . 1 25
Partitur . . . . — 25
Stimmen . . . . à — 7½

Haydn, J., Thyrsis und Nice (Tirsi e Nice). Duett f. 2 Sopr. mit Pfte. . — 15

Lully, J. B., Die Najaden (Les Naiades). Duett für 2 Soprane mit Pianoforte . . . . — 12

Reinecke, J. P. R., Für Schule und Haus. Sammlung ein-, zwei- und mehrstimmiger Lieder . . n. — 5

Lieder und Gesänge für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte.

Bünte, A., Drei Lieder für eine hohe Stimme . . . . — 25

Hinrichs, F., Op. 4. **6 Gedichte** für eine Sopran- oder Tenorstimme 1 —
—— Op. 5. **6 Gedichte** f. eine Bassstimme . . . . 1 —

Hollaender, A., Op. 6. **6 Lieder** im Volkston f. eine mittlere Stimme — 20

Liederkreis. Sammlung vorzüglicher Lieder und Gesänge.
Nr. 111. **Brahms, J.,** Parole . . — 7½
- 112. **Eckert, C.,** Das Meer der Hoffnung . . . . . . — 5
- 113. **Schumann, R.,** Der Abendstern . . . . . — 5
- 114. —— Des Buben Schützenlied . . . . — 5
- 115. **Gurlitt, C.,** Er sagte so viel . . . . — 5
- 116. **Mendelssohn,** Spinnlied aus der Heimkehr . . — 7½
- 117. **Vogel,** Der gefallene Engel — 5
- 118. **Lindblad, A. F.,** Im Heu — 5
- 119. —— Der Verdacht . . . — 5
- 120. **Auber, D. F.,** Fischerlied a. d. Oper Die Stumme — 7½
- 121. —— Schlummerlied aus der Oper Die Stumme . — 5
- 122. —— Barcarole aus der Oper Die Stumme . . — 7½

Mendelssohn Bartholdy, F., Lieder und Gesänge (Op. 19. 34. 47. 57. 71. 84. 86. 99). 45 Lieder. In elegantem Sarsenet-Bande mit Golddruck, zu Festgeschenken passend 6 15

Nicolai, W. F. G., Op. 13. **3 Lieder** für eine Altstimme . . . . — 18

Reinecke, C., Op. 81. **Eine Novelle in Liedern.** Cyclus von 8 Gesängen 1 —

Scholz, B., Op. 18. **Zwei Balladen** für eine Bass-Stimme . . . . . . — 15

Taubert, W., Op. 145. **10 Kinderlieder.** Neue Folge. II. Heft . . 1 10

Bücher.

Bernays, M., Verbindender Text für Beethoven's Musik zu Goethe's Egmont . . . . — 3

Fidelio, Oper in 2 Aufzügen. Musik von L. v. Beethoven. Vollständiges Textbuch mit Angabe der scenischen Einrichtung und Dialog . . . . . — 7½

Manfred, Dramatisches Gedicht von Byron. Musik von Rob. Schumann. Verbindende Dichtung für Concert-Aufführungen von R. Pohl . . . — 20

Requiem. Zunächst als Text zur Composition von W. A. Mozart . — 1

An die geehrten Abonnenten.

Mit nächster Nummer schliesst der zweite Jahrgang der Allgemeinen Musikalischen Zeitung. Wir ersuchen die geehrten Abonnenten, ihre Bestellungen auf den nächsten Jahrgang, oder dessen erstes Quartal, schleunigst aufgeben zu wollen. Neu eintretenden Abonnenten liefern wir die beiden ersten Jahrgänge zur Hälfte des Preises, also jeden zu 2 Thlr. 20 Ngr.

Breitkopf und Härtel.

Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Verantwortlicher Redacteur: Selmar Bagge.

Leipzig, 28. December 1864. **Nr. 52.** Neue Folge. II. Jahrgang.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung erscheint regelmässig an jedem Mittwoch und ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.
Preis: Jährlich 5 Thlr. 10 Ngr. Vierteljährliche Pränumeration 1 Thlr. 10 Ngr. Anzeigen: Die gespaltene Petitzeile oder deren Raum 2 Ngr.
Briefe und Gelder werden franco erbeten.

Aeltere Tonwerke
in ersten oder doch neuen Ausgaben.

II. Paris und Helena. Oper von **Chr. Gluck.**

Clavier-Auszug von H. M. Schletterer. Leipzig, C. F. Peters' Bureau de Musique. Preis 1 Thlr. netto.

(Schluss.)

Wenden wir uns nun zur Betrachtung der Musik, die Gluck zu der vorstehend besprochenen Dichtung geschrieben hat. Wir haben auf deren Bedeutung, nicht allein bezüglich der Stelle, die sie in der Entwicklung des Genius des Meisters einnimmt, sondern als Composition für sich betrachtet, bereits hingewiesen. In der That offenbart sich in ihr eine Tiefsinnigkeit der Anschauung, die bis zu der Zeit ohne Beispiel auf dem ganzen Gebiete der Operncomposition ist. Nicht nur erfasst und benutzt der Meister die Gegensätze der Charaktere und Nationalitäten in der glücklichsten und genialsten Art, er weiss beide zugleich auf das Wunderbarste zu verklären und zu veredeln. Die Phrygier, üppig und weichlich, schon in Folge ihrer Lebensweise und ihres Klimas, stellen sich uns in dem musikalischen Gewande, das Gluck ihnen giebt, mehr kindlich und liebenswürdig, als verweichlicht und erschlafft dar. Man fühlt sich durch die Anmuth ihres Wesens bezaubert, während die Spartaner uns Achtung und Ehrfurcht abnöthigen. Paris, besonders in der Scene, in der ihm die Sinne schwinden und er einer Ohnmacht nahe um Beistand ruft, verleugnet eine ächte Mannesnatur. Aber dieser äusserste Moment fällt glücklicher Weise in ein Recitativ, und so wird es dem Tonsetzer möglich, nur auf die schwärmerische Liebe des Helden einzugehen und ein überreiches Bild dieser unergründlichsten und vielgestaltigsten aller Leidenschaften zu malen, das seines Gleichen sucht. Es ist übrigens nicht das einzige in der Oper, denn noch herrlicher fast, als der Charakter und die Liebe des Paris ist das Wesen und die allmälige Entwicklung der Leidenschaft Helenas gezeichnet. Hatte Gluck im Orpheus die geweihte Liebe des Gatten, in der Alceste die aufopfernde Hingabe der Gattin besungen, so giebt er uns hier den Sturm der Leidenschaft, die rein auf sich selbst beschränkte, in sich selber beruhende Liebe.

Von der Ouvertüre an zeigt sich durch das ganze Werk hindurch ein stetes Wachsen und Fortschreiten. Diese selbst, in drei Sätze zerfallend, steht in inniger Beziehung zu dem Inhalte des Dramas. Im ersten Satz prunkvolles und energisches Tonspiel, dazwischen hinein in fortwährendem Steigern und Drängen sehnsüchtiges Klagen und Liebesflehen; dann der zweite Satz weich und zaghaft, mit einer unaufhörlich nagenden Figur in der Bratsche, die auf zu späte Reue oder unabweisbare Gewissensqual deuten mag. Endlich im dritten Satze volles Orchester, jubelnd die freudvolle Heimführung ankündigend.

Gerade dieser berauschende Klang der Instrumente am Schlusse der Ouvertüre bildet den glücklichsten Gegensatz zur ersten Scene der Oper, in der uns der Harfenklang des Saitenquartetts und ein unendlich anziehendes Chorlied von kindlich unschuldiger Einfalt, voll Zartheit und Adel entgegentönen. Dem folgen von Balletsätzen unterbrochen drei Arien des Paris, deren jede ein vollkommenes Charakterbild giebt. Jede ist für die Seele wie für die Stimme wundervoll gesungen, weich, elegisch, wie Italiens süssester Traum. Die erste Arie: »O meiner süssen Gluth ersehnter Gegenstand«, giebt in der Musik unendlich mehr als in den Worten. Nur so, zärtlich, weichlich und doch so edel kann der Königssohn, der Richter über göttliche Schönheit, der von den Lüften seiner Heimath verzärtelte Jüngling singen, während alle seine Gedanken in sehnsüchtigem Verlangen auf das schönste Weib der Erde gerichtet sind. In der zweiten Arie: »Vom goldenen Sterne der Göttin der Liebe, ihr lieblichen Tauben mit leichtem Gefieder schwebt girrend hernieder«, schwingt der Gesang frei, kühn, weitschallend sich empor, die Flammen der Liebesbegeisterung schlagen hoch auf. Den Jüngling, der zuvor nur bange, zagend seinen Gedanken in Seufzern Ausdruck zu geben wagte, jetzt hat ihn die Liebe ermuthigt und zauberhaft seine Kraft plötzlich belebt und erschlossen. In der dritten Arie: »Holde Auen, beblümte Hügel, von der Theuren fröhlich durchwandelt«, einem Gesange voll unruhig wogendem, nicht mehr zu beherrschendem Verlangen, sehen wir nochmals den Ausdruck der Liebesempfindung sich steigern, welcher Paris unwiderstehlich unterliegt. Nun schwillt auch, wie die Brust des Sängers, der Odem des Orchesters an, das bisher in der einfachsten Weise behandelt war und nur aus dem sanftbewegten Saitenspiele, mit sparsamster Benutzung von Blasinstrumenten, bestand.

Diesen Arien folgt ein Duett zwischen Erast und Paris, vortrefflich in seiner ganzen Anlage, anmuthig geführt und glücklich erfunden, zugleich brillant und für die Sänger dankbar, wie wenige Gluck'sche Tonsätze. Auch die Arie des Amor: »Ich erweckt' in ihm dies Sehnen, seine Wün-

sche kann ich nur krönen«, ist ein äusserst anmuthiges Gesangstück.

Der zweite, hinter dem ersten etwas zurückstehende Act leidet zumeist an einer Ueberfülle von Recitativen. Eine Arie der Helena: »Wohl manche Schöne wird jetzt um dich seufzen«, durch Zwischenreden des Paris und Erasts mehrfach unterbrochen, ist edel gehalten und voll feiner ironischer Züge. Empfindungsvoller ist die zweite Arie, von Paris gesungen: »Die schönen Bilder all von Liebesfreuden, ich seh auf immer jetzt sie von mir scheiden« — doch nicht bedeutend und schwunghaft genug, um einen kräftigen Actschluss zu bilden.

Der dritte Act entschädigt für die theilweise Armuth des zweiten reichlich. Ein kurzer Marsch, mit kräftigen Strichen den einfachen, derben Charakter der Spartaner zeichnend, dies kriegerische Volk, dem Kampf und Todesgefecht tägliches Spiel ist, leitet zum Recitativ hinüber. Helena, die im zweiten Acte so oft von Spott und Ironie sich hat hinreissen lassen, redet hier in durchaus würdiger Weise zu dem kühnen Fremdlinge, der keinen Augenblick den überwältigenden Gefühlen, unter deren Herrschaft er steht, Zügel anzulegen vermag. Dann folgt ein bewundernswürdiger Chor der Athleten: »Mögest du von deinem Throne, Gott von Delos, niederschweben«. Mit grösster Meisterschaft ist in rhythmischer und modulatorischer Hinsicht dieser Satz angelegt und durchgeführt. Diese derben Athleten, in all' der dreisten Ungebundenheit, die stetes Spiel mit dem Leben zur Folge hat, mit dem ungeschlachten Muthwillen und gutmüthigen Trotz, entspringend aus dem Bewusstsein überlegener Kraft, den Lichtgött zum Zeugen ihres Wettkampfes anrufend, sind vom Tonsetzer unübertrefflich charakterisirt. Dieser schwere, derbe Chor, dann der nachfolgende Sologesang voll kriegerischer Lust, und die Musik zur Pantomime des Schwertertanzes bilden zu den süssen phrygischen Scenen des ersten Acts einen Gegensatz in vollgesättigter Ausführung.

Die Athleten sind abgetreten. Auf Helena's Wunsch stimmt Paris sein Lied der Liebe an: »O diese Augen, aus welchen Gründen wendest du grausam sie ab von mir?« Daraus entspinnt sich ein Duett von hinreissender Gewalt. Die beiden Personen sind in ihrer Eigenthümlichkeit trefflich gezeichnet, dort Leiden der Leidenschaft, hier kühle Befangenheit, bis endlich Paris, nach dem stürmischen Abgange Helena's allein zurückbleibend, seine schmerzlichen Empfindungen in ergreifendem Gesange ausströmt und das heftig begonnene Tonstück in logisch würdiger Weise austönt.

Der vierte Act lässt uns Helena in neuer Gemüthslage erblicken; das anfangs spöttische, zurechtweisende Mädchen sahen wir später betroffen, verwirrt, aufgeregt. Nun ist sie erschüttert, von Mitgefühl und Mitleid erfüllt. Nicht mit dem Herzen liebend, spiegelt ihr die Phantasie doch Liebeshoffnungen vor und ihre Seele wird von süssen Ahnungen berührt, die ihr bisher fremd waren. Dieser Zustand spricht sich am bestimmtesten in dem Duette aus: »Trübe Ahnung spricht mir zum Herzen«, das fieberhaft aufgeregt und bis zur Unordnung im Rhythmus unruhig ist. Gemeinsam fühlen sich beide, Helena und Paris, der Macht eines dunklen Geschickes verfallen, einer unheilvollen Zukunft entgegengehend. Noch liebt sie nicht, aber sie ist bereits gewonnen. Das Gefühl des Sieges hebt und adelt den Jüngling: Erbarmen flehend beugt sich die Stolze vor ihm, bittet ihn, sie zu meiden, zu vergessen. In einer Arie: »Ich dich vergessen und leben? Wie kannst du dies verlangen?« steigert sich des Paris Liebe bis zur Verzückung. Der Ausdruck dieser Arie ist so innig, so glühend, so hinreissend, dass jetzt der Glaube an die Aechtheit seiner Leidenschaft sich auch dem Hörer aufdrängt und dass wir ihn nun erst des Besitzes des edelsten Weibes würdig achten. Helena, hingerissen in den Strudel seiner heissen Bewerbung, versucht nochmals vergeblichen Kampf. Sie wird ferner nicht mehr widerstehen können. Es wogen in ihr die Gedanken; das Herz, zwischen Hoffen und Zagen, kann die Zweifel nicht länger ertragen, der Gott, auf den sie hofft, wird nicht zu ihrer Hülfe erscheinen.

Da beginnt der letzte Act. Wieder ein neues Bild dieses wunderbaren Weibes. Eine Charakterentwicklung, wie sie Gluck hier gab, besonders in der Partie der Helena, hat vor ihm kein Tonsetzer auch nur versucht; ebenso ist die Art und Weise, wie die Oper im Ganzen einheitlich zusammengeschlossen ist, ganz einzig. Zum Schlusse derselben kehren die Gedanken der Ouvertüre wieder, zuerst bei der vernichtenden Erscheinung der rachedrohenden, zornsprühenden Göttin, dann in dem bangen Satze, mit dem das Finale beginnt und endlich in dem heroischen Triumphgesange: »Ich liebe ihn (sie)! Welch Unheil auch in künft'gen Tagen uns das Schicksal bestimmt, nie will ich verzagen.« Ganz würdig der ersten Scenen der Oper, voll Süssigkeit und seligen Ausdrucks sind die letzten. Nirgends eine Abnahme, eine Erschlaffung der schöpferischen Kraft. Volles blühendes Leben bis zum Schlusse.

Wir sind bei unserer flüchtigen Analyse der Oper vorzugsweise bei den Gesangsstücken verweilt. Mit wenigen Worten sei noch besonders der zahlreichen Balletmusiken gedacht, die ebenso mannigfaltig in den musikalischen Formen und in den für sie aufgebotenen musikalischen Mitteln, als von vorzüglicher Charakteristik sind. Für die Werthschätzung, die selbst der Componist diesen Stücken zollte, spricht ihre häufige Verwendung in spätern Opern.

Mit Orpheus, Alceste und Paris und Helena war die Reform der Oper nicht vollendet, wohl aber begründet. Schritt für Schritt sollte, wie er begonnen, Gluck sich zum Ziele durchkämpfen. Als nach der Aufführung der Alceste norddeutsche Kunstrichter, die sich in die Anschauungen und den Ideengang des Meisters nicht zu finden wussten, die bittersten Kritiken darüber veröffentlichten, schrieb der gekränkte und tief verletzte Componist (1769) jene berühmte Vorrede zu der dem Grossherzog von Toskana gewidmeten Partitur der genannten Oper, sich empfindlich darüber beklagend, dass man seine Ansichten und sein Streben so schmählich missdeuten konnte. Dieser unschätzbaren Urkunde über seine schöpferische Thätigkeit liess er unterm 30. October 1770 eine zweite folgen, die der dem Herzoge Don Giovanni von Braganza dedicirten Partitur der Oper Paris und Helena vorgedruckt ist. Mit beredten Worten, in denen sein verletztes Selbstgefühl sich kundgiebt, spricht er seine in langen Jahren der Erfahrung und des Nachdenkens gereiften Ansichten aus. Man vergleiche diese Urkunde,*) die mit der von uns besprochenen Oper in so innigem Zusammenhange steht.

Ehe wir diese Besprechung abschliessen, drängt sich uns noch eine Frage auf: Wäre dieses Werk, die Oper Paris und Helena, nicht wieder zu erwecken, zu beleben? Es fehlt der Handlung, wie wir gesehen haben, an äusserem dramatischen Leben. Die Musik leidet, wenn auch bereits alle trockenen Recitative der älteren italienischen Schule ausgeschlossen sind, doch noch an allzulangen recitativischen Gesängen; auch das dürfte uns ungewohnt sein, dass sämmtliche drei Hauptpartien nur

*) Siehe: Christoph Willibald Ritter von Gluck, dessen Leben und tonkünstlerisches Wirken. Von Ant. Schmid. L. 1854 S. 135—154.

für Sopranstimmen componirt sind, die ganze Tonfarbe also etwas Einförmiges hat. Aber lassen sich den vorhergehenden Opern theilweise nicht die gleichen Mängel auch nachweisen? Und sollte die Herrlichkeit der Musik nicht für sie entschädigen? Wie viele wirklich dramatische Opern haben wir überhaupt? Und wie viele von diesen wiederum sind wahrhaft erquicklich? Ganz besonders dürften Bühnen, die von der täglichen Einnahme nicht abhängig sind, dazu berufen erscheinen, das lange vergessene Werk eines unserer grössten Tonsetzer uns wieder vorzuführen. Eine Neubelebung möchte nicht nur im Interesse der Kunst, sondern auch durch den auffallenden Mangel an bedeutenden Novitäten geboten sein und sogar sich lohnend erweisen.*)

III. **Ouvertüre** aus der Oper: **Paris und Helena** von **Chr. Gluck** (1770).

Bearbeitet und herausgegeben von Hans von Bülow. Leipzig, C. F. Peters' Bureau de Musique. Orchesterpartitur 25 Ngr.

Herr H. v. Bülow hat in jüngster Zeit wiederholt Werke älterer Tonsetzer neu herausgegeben. Eine solche Thätigkeit ist bei einem Tonkünstler, dem eigene schöpferische Gaben nur in mässigem Grade zu Gebote stehen, gewiss sehr rühmenswerth. Leider aber gingen hinter all' diesen Veröffentlichungen die lauten und nicht ungerechtfertigten Klagen her, dass Herr H. v. Bülow nicht die Werke gebe, »wie sie die Verfasser schrieben«, sondern reichlich mit eigenen Zuthaten ausgestattet, be- und überarbeitet, oder wie man es in der Literatur nennt: verballhornisirt. Wir werden Herrn H. v. Bülow nie seine glänzende Claviertechnik, sein eminentes Gedächtniss, seinen Geschmack im Vortrag, seine geistreiche Art sich auszudrücken bestreiten, aber gegen eine Berechtigung umgestaltend Hand an die Tonschöpfungen unserer grossen Meister zu legen, werden wir ihm gegenüber, wie bei jedem Andern, unser Veto einlegen.

Die Sucht, Tonstücke verstorbener Componisten zu corrigiren und zu verbessern, hat nicht erst in unsern Tagen Anlass zu Klagen gegeben. Der alte J. A. Hiller, der mit so rühmenswerthem Fleisse und aufopfernder Uneigennützigkeit dafür gewirkt hat, unbekannte Werke früherer Meister und seiner Zeitgenossen in die Oeffentlichkeit zu bringen, hat dadurch seiner Thätigkeit einen Makel aufgedrückt, dass er sich gewisser kleiner Aenderungen und Zusätze nicht enthalten konnte. Wir wissen alle, dass auf Anregung des Baron van Swieten Mozart im November 1788 Händel's Acis und Galathea, im März 1789 den Messias, im Juli 1790 die Ode auf den Cäcilientag und das Alexanderfest instrumentirt hat. Händel's Werke verlangen, wenn sie volle Wirkung thun sollen, eine Orgelbegleitung. Eine Orgel aber ist nur in den wenigsten Concertsälen zu finden und so ist man stets genöthigt, Stellen, welche harmonisch durch sie belebt werden sollen, durch Instrumente auszufüllen. Das Accompagnement so vieler Arien blos mit Cello und Bass ist für unser Ohr fast unerträglich, die eigenthümliche Stimmung der Blechinstrumente, wie sie Händel anwandte und benutzen durfte, ist für unsere Bläser geradezu unausführbar. Es liegen also zahlreiche Veranlassungen vor, die Mozart zu einer Bereicherung der ursprünglichen Händel'schen Instrumentation bewegen konnten. Bei all seinem Talente und seiner Genialität aber und bei der unbegrenzten Achtung, die wir seiner schöpferischen Thätigkeit zollen, wünschten wir doch, Mozart hätte jene Bearbeitungen unterlassen. Er ist im Ganzen sehr rücksichtsvoll verfahren, aber trotzdem hat er, wie das nicht anders sein kann, viele Eigenthümlichkeiten der Originale verwischt, und man kommt mit Recht in unsern Tagen wieder allgemein auf diese zurück. — Schlimmer ist mit den Händel'schen Werken schon der Edle Ignatz Franz von Mosel verfahren, der die Oratorien Samson, Jephta, Israel in Aegypten, Salomon und Belsazar dermaassen verarbeitete, durcheinander knetete und mit dazu gethanem modernen Aufputz aller Art ausstaffirte, dass der ursprüngliche Gehalt und Geist wesentlich beeinträchtigt erscheint.

Einen Schritt weiter ging schon wieder Pet. Joseph Lindpaintner, der nicht nur Händel's Judas Maccabäus und Marcello's Psalmen, sondern sogar Mozart's Zauberflöte, dieses Wunderwerk voller entzückender Orchestereffecte, neu instrumentirte. Ein Seitenstück dazu lieferte Rich. Wagner in seiner Bearbeitung von Gluck's Iphigenie in Aulis.

Würdig in die Fussstapfen der genannten Be- und Ueberarbeiter tritt nun Herr H. v. Bülow. Wir haben oben gesagt, aus welchen Gründen möglicher Weise Mozart's Instrumentirung Händel'scher Oratorien entschuldbar ist. Können dieselben Beweggründe auch für Werke von Gluck oder Mozart in Anwendung gebracht werden? Wir antworten entschieden mit: Nein. Hören wir zunächst, was Marx über Gluck als Instrumentalcomponisten sagt:

»Der Inhalt der Musik (der Ouvertüre zur Oper Paris und Helena) ist — wohlzumerken! nach unserm heutigen Maasse gemessen, d. h. nach einem Fortschritte von 100 Jahren und den Wunderthaten Haydn's, Mozart's und Beethoven's, die drei Jahrhunderte bedeuten — nicht reich und tief zu nennen. Wie fein hat Haydn auszuzeichnen verstanden! Wie viel hat Mozart zur Sache und neben der Sache zu sagen gehabt! Wie tief hat sich Beethoven in die vordem verhüllten Geheimnisse der Tonwelt versenkt, ist als der ächte Faust dieser Welt hinabgestiegen zu den Müttern, zu den Urquellen des Tonlebens! Von alle dem wusste Gluck nichts und hat Gluck nichts; es wäre ein widerhistorisches, Alles verwirrendes Verfahren, von einer Zeit zu begehren, was erst die spätere Zeit hat bringen können.

Aber Gluck hat auch nichts weiter gebraucht, als was er gehabt und gegeben. Was zu sagen war, hat er vollkommen befriedigend ausgesprochen; und alles, was spätere Zeit zum Vorschein gebracht, hätte hier nur verwirren können. Jeder Sachkundige kann sich leicht vergewissern, dass dieses Wort nicht eine zu Gunsten Gluck's gewagte Behauptung, sondern buchstäblich auf ernster Ueberzeugung beruht. Es ist nämlich dem Mann von Fach leicht, alles in späterer Zeit erst Gefundene oder Vervollkommnete — reichere Instrumentation, bunteres Spiel der Weisen und Farben, festere Gestaltung der Themata und des ganzen Baues, — der Gluck'schen Ouvertüre hinzuzudenken oder zu verleihen. Dann wird er, wie wir, erkennen, dass das Alles nicht fördern, sondern nur stören könnte.« (Gluck und die Oper I S. 410—411.)

Gluck benutzt in seiner Ouvertüre ausser dem gewöhnlichen Saitenquartett 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Fagotte, 2 Trompeten, 2 Hörner und Pauken. Niemand wird leugnen können, dass dies nicht eine stattliche Orchestermasse ist und dass man damit selbst Ohren befriedigen kann, die durch den lärmenden Hautgoût unserer neueren Instrumentation verwöhnt sind. Diesen Instrumenten fügt H. v. Bülow 2 Clarinetten in C, zwei weitere Hörner in F und eine Bassposaune zu. Dadurch sieht er sich veranlasst, Oboen und Clarinetten im Unisono zu führen, was eine nichts weniger als günstige Klangwirkung macht, oder die ursprünglichen Oboestimmen zwischen Oboen und Clari-

---

*) Wir wollen hier noch beifügen, was unser Referent zu bemerken unterlassen hat, dass der Clavierauszug mit grosser Sorgfalt und Liebe gemacht ist, dass innige Hingebung an das prächtige Werk ihn veranlasst zu haben scheint und dass der Bearbeiter dabei im Allgemeinen von richtigen Anschauungen sich hat leiten lassen. Nur Einiges konnte füglich noch einfacher notirt sein, wie z. B. die durch Octaven häufig verdoppelten Bässe. Stellen wie Takt 6—8 im dritten Theil der Ouvertüre sind fast unspielbar und konnten zweckmässiger ohne Verdoppelung bleiben. D. Red.

netten zu vertheilen, oder für letztere und die beiden neu hinzugekommenen Hörner ganz neue Partien ausfindig zu machen. Verträgt und verlangt Gluck's Werk solche Zuthaten? Es gehört eine ziemliche Anmaassung dazu, zu glauben, dass man zu einer Umarbeitung, wie sie hier vorliegt, berufen oder berechtigt sein könnte. Die Zusätze des Hrn. v. Bülow erstrecken sich jedoch nicht allein auf die Instrumentation, sondern auch auf die Vortragszeichen. Aus dem frischen, natürlich hinströmenden Werke hat er eine übelaufgeputzte, geschminkte Kokette gemacht. Dasselbe Raffinement, das uns den Genuss des Orchestersatzes verdirbt, verdirbt uns auch den der musikalischen Gedanken. Ebensowenig als Gluck jenen flitterhaften Aufputz der Instrumentation nöthig hat um zu gefallen, ebensowenig dürfen seine Tonsätze mit jener geschmacklosen Raffinirtheit ausgeführt werden, wie unsere modernen Orchesterwerke, oder mit jener lächerlichen Subtilität und Ueberschwenglichkeit, mit der in der Regel unsere heutigen Claviervirtuosen die Compositionen älterer Claviermeister auszustatten und vorzutragen belieben. Für die rechten Mittel, um seinen Gedanken einen entsprechenden Ausdruck zu geben, für die nöthigen Vortragszeichen, wenn sie auch nur sparsam angebracht waren, wusste Gluck so gut zu sorgen, dass jeder Musikfreund füglich die verbessernde Hand des Hrn. v. Bülow am vorliegenden Werke hätte entbehren können. Eine ganz wesentliche Veränderung hat sich der genannte Bearbeiter ferner darin gestattet, dass er den Allabrevetakt ($^2/_2$) der Originalpartitur in einen gewöhnlichen Viervierteltakt umgewandelt hat. Dem ersten Satze fehlt in Gluck's Partitur jede Tempobezeichnung, wir glauben mit Marx, dass *Allegro maestoso* weit ergiebiger die rechte Bewegung angiebt, als das in der Umarbeitung angegebene Wort: Majestätisch. Den zweiten Satz bezeichnete Gluck mit: *Moderato con espressione*, H. v. Bülow ändert ihn in: Sehr gemessen und ausdrucksvoll um. Der dritte Satz ist ursprünglich mit: *Allegro* bezeichnet, die neue Partitur hat: Frisch im Ausdruck, mässig in der Bewegung. Wir fragen, ein mässiges Tempo, das bei älteren Tonstücken immer gedacht werden muss, vorausgesetzt, was bezeichnet dem Musikdirector besser den Charakter und die Bewegung, Gluck's oder Bülow's Bezeichnung und erscheinen letztere überhaupt nicht matt und überflüssig? Wollten wir auf alle weiteren Aenderungen, die das neue Arrangement bringt, näher eingehen, wir müssten beide Partituren nebeneinander stellen; kein Takt ist unangetastet geblieben. Stellen, die ursprünglich den Streichinstrumenten zugetheilt waren, sind nun den Blasinstrumenten allein gegeben, der ganze originale Saitenklang ist durch Verdopplungen und Zusätze vernichtet. Im zweiten Satz kommen ganz neue Harmoniesätze und Solostellen vor, von denen Gluck nie etwas geahnt hat. Nicht besser ergeht es dem letzten Satze, und hier nun scheint sich der geistreiche Ueberarbeiter übertreffen zu wollen, indem er Motive (z. B. die Pizzicatostellen in den Geigen) einflickt, die dem Originale vollständig fremd sind. Von der Eigenthümlichkeit der Gluck'schen Ouvertüre ist in Folge des Vandalismus, der an ihr ausgeübt wurde, keine Spur geblieben. Mögen die verwöhnten Ohren unseres grösseren musikalischen Publicums, das in Spektakelopern oder Restaurations- und Gartenconcerten herangezogen ist, dergleichen Verballhornisirungen goutiren, ja sogar begehren, im Interesse ächter Kunstleistungen legen wir dagegen entschiedene Verwahrung ein. Ein reiches Orchester, ein bis auf die Spitze getriebenes Raffinement im Vortrage sind Dinge, die gewisse moderne Tonschöpfungen nicht entbehren können. Beides bestreiten und beneiden wir ihnen nicht, aber wir wissen auch, dass hinter all diesem äussern Schmuck häufig nur Gedankenarmuth sich mühsam verbirgt. Da wo, wie bei Händel, Gluck, Mozart u. s. f., eine Fülle, ein Reichthum von musikalischen Gedanken vorliegt, bedarf es dieser bunten Zuthaten nicht. Eine heilige Scheu vor den grossen Leistungen unserer heimgegangenen Meister sollte die Epigonen abhalten, mit einer Rücksichtslosigkeit, wie sie hier vorliegt, zu verfahren. Der gebildete und wahrhafte Kunstfreund wird sich an den herrlichen Schöpfungen grosser Tonsetzer der Vorzeit nur dann wirklich erfreuen, wenn sie ihm in der Gestalt geboten werden, wie sie im Originale vorliegen. Jeder lebende Tonsetzer würde sich gegen eine Behandlung seiner Compositionen, wie sie von H. v. Bülow gegenüber der Ouvertüre zu Paris und Helena beliebt wurde, entschieden verwahren. Für jeden aber kommt eine Zeit, die anders denkt und sich anders ausdrückt und also auch an ihm zu tadeln haben wird. Berechtigt aber dieser Tadel, berechtigt ein anderer Geschmack, eine andere Mode zu sofortigen Aenderungen? Und liegt nicht gerade der höchste Reiz in dem eigenthümlichen Ausdruck, den Jeder für seine Gedanken anwendet? und heisst es nicht den Lebensnerv eines Werkes berühren, wenn man die ächte Kunstäusserung, im vorliegenden Falle die originale Instrumentation, so gänzlich verwischt? Dieser Bülow'schen »Bearbeitung« gegenüber hoffen wir bald eine Ausgabe der Originalpartitur erscheinen zu sehen, damit sachverständige Kunstfreunde sich auch an dem Werke Gluck's erfreuen können: »wie es der Verfasser schrieb«.

Zwei Schubert-Novitäten

aus Spina's Verlag

sind es (schreibt Dr. E. Hanslick in der Wiener »Neuen freien Presse«), auf die wir die Aufmerksamkeit unserer Leser lenken möchten: eine bisher unbekannte Partie Ländler von Schubert's Composition und eine neue, correcte Ausgabe von dessen »Müllerliedern«. Die »Zwölf Ländler« (Op. 171) sind im Jahre 1823 componirt und waren, von Schubert's Hand geschrieben, Eigenthum des dem Tondichter sehr befreundeten Hofraths Enderes. Johannes Brahms, der die Handschrift hier kennen lernte und über deren Werth keinen Augenblick in Zweifel war, säumte nicht, die Veröffentlichung dieses lange verborgenen Schatzes zu vermitteln. Seine Redactionsarbeit beschränkte sich gewissenhaft auf eine getreue Abschrift des Manuscripts; selbst die eigenthümliche Bezeichnung des Zeitmaasses als »Deutsches Tempo« ist original Schubertisch. Mit wahrem Hochgenuss haben wir diese zwölf Ländler — wir wissen nicht wie oft — durchgespielt. Die anspruchsloseste, knappste Form birgt hier einen Melodienreiz, einen Farbenreichthum, eine Originalität in Harmonie und Rhythmus, wie sie in solcher Fülle nur Schubert eigen war. Wenigstens hat nur Er mit so vollen Händen, mit so genialer Sorglosigkeit die reizendsten Ideen in kleinen unbeachteten Formen, für Gelegenheitszwecke oder freundschaftliche Souvenirs ausgestreut. Der eigenen Grossmuth unbewusst, schien er blos gefühlt zu haben, dass der Born der Melodie in ihm unausschöpfbar sei, — und in der That sind wir, wie diese neueste Reliquie wieder zeigt, fast 40 Jahre nach seinem Tode noch nicht auf den Grund dieses Brunnens gelangt. Die 12 Ländler weisen unter sich die verschiedensten Stimmungen und Charaktere auf; einige sprechen in treuherzigster Weise den österreichischen Dialect (Nr. 4, 10, 12), während wieder andere die Form des Ländlers erweitern, den Ausdruck verfeinern und vertiefen, ja mitunter, wie Nr. 3 und 4, Schumann'sche Klänge prophetisch vorausnehmen. Einander an Kraft und Schönheit nicht gleich, sind die 12 Ländler doch

an keinem Punkte ihrer Nachbarschaft unwerth; keiner von ihnen kann mittelmässig oder reizlos heissen. Vom Spieler verlangen sie nicht die mindeste Bravour, aber nur eine feinfühlende Hand wird ihrem Wesen ganz gerecht werden. Als ein willkommenes Seitenstück zu der zweihändigen Original-Ausgabe ist gleichzeitig eine von Herrn Epstein geschickt ausgeführte Bearbeitung zu vier Händen erschienen.

In der neuen Ausgabe der »Müllerlieder« begrüssen wir mit Freuden die Herstellung des richtigen, ursprünglichen Textes, wie ihn Schubert niederschrieb. Sie ist ein getreuer Wiederabdruck der ersten, bekanntlich noch vom Componisten selbst veranstalteten Ausgabe (Wien bei Sauer und Leidesdorf), welche im Verlauf weniger Jahre fast spurlos verschwunden war. Die zweite, nach Schubert's Tod von Diabelli veranstaltete Auflage der »schönen Müllerin« brachte diese herrlichen Lieder mit vielen wesentlichen Abänderungen, von denen manche — auffallend geschmacklos und geziert — längst den Verdacht der Schubert-Verehrer erregt hatten. Mit zwei einzigen kleinen Ausnahmen in der Clavierbegleitung treffen diese willkührlichen Aenderungen durchwegs die Singstimme und bestehen in Verzierungen, Vorschlägen, Cadenzen. Es sind recht eigentlich Sängermanieren. Ohne Zweifel rühren sie zum Theil von der Vortragsweise des berühmten Michael Vogel her, vielleicht auch noch anderer beliebter Schubert-Sänger, deren Verzierungen man allzu leichtgläubig für Verbesserungen hinnahm und ruhig in die 2. Auflage hineindruckte. Es ist dies ein trauriges Beispiel mehr von dem Leichtsinn und der Kritiklosigkeit, mit welcher in Deutschland die Werke unserer grossen Tondichter veröffentlicht und dann durch Generationen fortgepflanzt werden.

Die neue Beethoven-Ausgabe, dies nicht genug zu rühmende Unternehmen von Breitkopf und Härtel, lehrt warnend, welch' unsägliche Mühe die Richtigstellung eines Taktes, einer Note kostet, welche einmal durch Irrthum oder Nachlässigkeit falsch in die Welt gesetzt wurde. Von Schubert's »Müllerliedern« lag aber eine richtige authentische Original-Ausgabe vor — wie kam es, dass bis heute keiner der zärtlichen Freunde Schubert's gegen die Fälschung und deren fortgesetzte allgemeine Verbreitung auftrat?

Man kann nicht ohne Scham davon reden. Nun das Vergehen einmal vor Jahren verübt war, muss man es dem daran ganz unschuldigen Herrn Spina Dank wissen, dass er es wenigstens nach Kräften wieder gutgemacht hat. Nur Eines müssen wir rügen: dass diese wichtige Neuerung ohne irgend ein erklärendes Vorwort in die Oeffentlichkeit geschickt wurde. Das war im vorliegenden Falle, wo dem Publicum eine ganz neue Lesart der verbreitetsten aller Schubert-Lieder dictirt wird, dringend geboten. Der Herausgeber musste in einer umständlichen Vorrede den Anlass dieser Revision erzählen, die kritischen Grundsätze, nach welchen er dabei verfuhr, darlegen und schliesslich die Abweichungen dieser neuen Ausgabe von der fehlerhaften ältern mit philologischer Gewissenhaftigkeit verzeichnen. So, ohne jede Erläuterung hinausgegeben, wird die neue Ausgabe nicht verfehlen, einen Theil des Publicums confus zu machen, vielleicht selbst neue Zweifel zu erregen. Der blosse Name des Herrn Randhartinger, welcher sehr lakonisch auf der neuen Ausgabe prangt, wird der musikalischen Welt kaum genügen; musste doch der Herr Hofcapellmeister, als einer der »intimen Freunde« Schubert's, die ursprüngliche richtige Lesart der Müllerlieder genau gekannt haben, also seit einem Viertel-Jahrhundert in der Lage sein, über die Fälschungen der 2. Ausgabe Aufschlüsse zu geben. Hoffentlich findet Herr Spina noch Mittel, diese Lücke nachträglich auszufüllen und so das werthvolle Geschenk, das er der Musikwelt dargebracht, ganz zu vervollständigen.

Gedanken über Musik.

Aus G. Fr. Daumer's Musikalischem Katechismus.

S. Unter dem »halb scherzhaften« Titel »Musikalischer Katechismus« giebt der in letzter Zeit weniger hervorgetretene Dichter-Philosoph G. Fr. Daumer in Cotta's Deutscher Vierteljahrsschrift 1864 III, 1 Fragen und Antworten über Wesen, Wirkung und Bedeutung der Musik und ihr Verhältniss zu den übrigen Künsten. Wir heben im Folgenden einige Geist und Anschauung des Verfassers kennzeichnende Sätze heraus.

Daumer unterscheidet zunächst die Musik von den übrigen Künsten darin, dass, während diese nur eine Vorstellung der Sache hervorbringen und, die bildende Kunst so wenig als die Poesie, über das Bild hinausgehen, die Musik zu den Realitäten der Natur und des Lebens selbst gehöre. Die Poesie hat Vorstellungen, Phantasiebilder zu erwecken, die bildenden Künste gehen einen Schritt weiter, sie machen die innere, poetische Vorstellung äusserlich anschaubar. Die Musik ist die Sache selbst, sie ist unmittelbare, lebendige Wahrheit und Wirklichkeit, und darin eben besteht ihr eigenthümlicher Zauber, die ganz eigene mächtige, magische Wirkung, die sie ausübt.

Freilich kann auch die Musik nachahmen, schildern, Vorstellungen, Bilder von wirklichen Gegenständen und Vorgängen zu erwecken suchen. Aber das ist für sie keine wesentliche Aufgabe, es ist eine Nebensache, ein Luxus und kein rechter Ernst darin, ist eine oft fühlbar ungehörige, den Charakter der Corruption und Ausartung tragende Spielerei und Künstelei. Dergleichen darf nur mit viel Maass und Verstand in Anwendung kommen, um nicht zum Schaden und Ruin der Musik zu dienen, die, als solche, in sich selber ruht, und in ihrer vollen göttlichen Eigenthümlichkeit, Macht und Herrlichkeit nur dann erscheint, wenn sie sich ganz auf sich beschränkt und wie eine selbstgenügsame Gottheit in sich selbst bewegt.

Die Musik bedarf all dessen nicht, wodurch andere Künste, Poesie, Malerei, Sculptur, auf uns wirken; hier ist kein Erlebniss, kein rührender, ergreifender, aufregender Gegenstand, keine Vorstellung von einem solchen, keine persönliche Beziehung und Sympathie nöthig. Ein wehmüthiges Lied, dessen Text ich nicht kenne, macht mich vielleicht zum Sterben traurig, und ich weiss nicht, warum. Ich sehe nichts Trauriges, stelle mir dergleichen auch wohl nicht vor; meine Gedanken waren mit gleichgültigen oder sogar heiteren und gefälligen Dingen beschäftigt. Was reisst mich da aus mir selbst in ein fremdes und fernes Etwas? Offenbar ein sehr Allgemeines, von mir, meiner Lage und Verfassung durchaus Unabhängiges, daran ich ohne alle specielle Beziehung Theil zu nehmen bewogen werde. Ein Gemälde, eine Statue können wir, stofflich unberührt, ruhig betrachten; die Musik dringt realistisch übermächtig in unser Inneres ein, eine wesenhaft in uns eingreifende Macht und Gewalt, so umfassend, dass sie nicht nur Dinge zu empfinden giebt, die in unserer Welt heimisch sind, sondern auch solche, die über unsere Existenzsphäre in jenseitige Regionen hinausgehen. So ist sie das Reich der Ahnungen und der ins Unendliche tragenden Sehnsucht.

Die Musik offenbart auf das Wahrhafteste, Objectivste, Fühlbarste die Seele der Dinge, ihr innerstes Wesen und Leben; sie giebt uns unmittelbar, ohne blos vorzustellen und zu bedeuten, die göttliche Substanz des Daseins zu fühlen, den Geist der Liebe, den Hauch Gottes, der das All durchweht. Darum ist sie auch ganz besonders die heilige, die religiöse Kunst; sie dient zur Vergegenwärtigung des Göttlichen im Heiligthum, wie keine andere; durch sie erfüllt sich das Gemüth mit dem objectivsten Gefühl des Göttlichen und Ewigen. Sie anticipirt das im Jetzt und Hier noch nicht mögliche, allen Widerspruch in sich aufhebende höhere Leben, und wesentlich ist ihrer Natur reine Harmonie, Befriedigung, Versöhnung. Wohl klagt

und weint sie, zürnt und stürmt. Es soll so sein, denn ausserdem wäre sie nicht lebensvoll genug. Aber Alles, was sie von der Art mit dem ringenden Menschenleben gemein hat, muss sich in ihr in Harmonie, Einheit, Schönheit verwandeln. Die Dissonanz ist ein wesentliches Moment derselben, aber sie soll nur gehört werden, um sich in das Gegentheil ihrer selbst aufzulösen. Es ist ein unendlicher Trost darin; in jedem solchen Falle wird gefühlt, dass es ein Ende aller Leiden giebt, nicht nur durch den Tod, sondern positiv, durch harmonisches Dasein.

Ein interessanter Fragepunkt ist der über das Verhältniss der Musik zu Sprache und Poesie. Man sagt, die Musik sei der Sprache verwandt, fasst sie als eine Art von Sprache auf, und da wird wohl gar die Sprache mit ihrer bestimmten, distincten, gedankenhaften Bedeutsamkeit und Ausdrücklichkeit als das Ideal betrachtet, dem die Musik mit Aufgebung ihrer reizenden Besonderheit demüthig nachzuringen habe. Und von modernen Compositionen hat man gerühmt: es strebe hier die Musik, ihre Grenzen zu durchbrechen und sich zur Sprache zu erheben. Das ist das Verkehrteste, was man sich denken kann. Es heisst das so viel als: das Sein, das Leben, die sich selbst bedeutende Wahrheit und Wirklichkeit strebt darnach, nicht mehr dies zu sein, sondern blos noch etwas anzudeuten, was sie nicht selbst ist. Was braucht sich denn die Musik zur Sprache zu erheben, da wir die Sprache schon vollständig besitzen? Wenn es so steht, so lasse man die Musik und bleibe einfach bei der Sprache, die in so vollem Maasse schon ist, was die Musik erst werden soll.

Das Umgekehrte ist das Richtige. Die Musik hat durchaus kein so dringendes Bedürfniss nach dem Gedanken und seinem wirklichen Ausdrucke, wie die Poesie nach wesen- und seelenhafter Erfüllung durch die Musik. Was jener an Objectivität, Wirklichkeit, Leben fehlt, findet sich in der Musik. Diese strömt die Realität aus, die den Dichter bewegt hat, als er das Gedicht schuf, und taucht in dieselbe Realität diejenigen ein, die sie hören. Und auch abgesehen von Composition und Gesang, erhält die Dichtung die volle Wirkung nur insofern sie musikalische Momente an sich nimmt und in Anwendung bringt. Das Metrische, Rhythmische, Strophische in ihr, Reim, Wohllaut der Rede, Anmuth der Wortfolge — das streift Alles schon an die Musik hin oder greift in sie hinüber und hinein.

Ein genialer Componist mag wohl auch aus einem unbedeutenden Gedichte etwas Gutes machen. Einer reizlosen Musik lässt sich durch keine Dichtung aufhelfen, da jene mit ihrer mächtigen, effectvoll eingreifenden Realität nothwendig überwiegt und das Gedicht den Text in den Hintergrund drängt.*)

Am meisten Sprache ist die Musik in dem sogenannten Recitativ, da ist sie aber auch am wenigsten Musik. Am wenigsten Sprache ist sie als Instrumentalmusik und da ist sie am vollkommensten sie selbst. Aber am liebenswürdigsten bleibt sie doch in ihrer ächt weiblichen Hingebung und Verschmelzung mit dem Gedanken und Worte des Dichters in Lied und Gesang.

Berichte.

Frankfurt a. M. *DL.* Am 31. October gab der Rühl'sche Verein sein erstes diesjähriges Concert. Es war die Schöpfung von Haydn. Die Aufführung zeigte jene Frische und Kraft, die wir an diesem Vereine gewohnt sind. Von Seiten des Cäcilien-Vereins stehen uns noch die Jahreszeiten bevor. Eines dieser beiden Werke wäre wohl für eine Saison genug gewesen, und wir hätten es lieber gesehen, wenn man etwa ein Werk von Schumann gewählt oder auch Bachische Schätze gehoben hätte. — Das erste Concert des Cäcilienvereins brachte Händel's letztes Oratorium, Jephtha. Niemand wird dasselbe auf gleiche Linie mit dem »Messias« oder »Israel« stellen; trotzdem enthält es so viele ächt Händel'sche Schönheiten (es sei nur der gewaltige Chor: »Verhüllt, o Herr, ist dein Beschluss« und die Arie: »Schwebt, ihr Engel« erwähnt), dass das Urtheil eines hiesigen Localblattes, welches von »unerträglicher Langweiligkeit« u. dgl. spricht, unbegreiflich sein würde, wäre nicht dem kritisirenden Dilettantismus Alles möglich.*) Die Aufführung von Seiten des Chors und Orchesters war, Kleinigkeiten abgerechnet, sehr gut; unter den Soli trat die Altpartie (Frl. Schreck aus Bonn) und die kleine Partie des Engels, durch ein Vereinsmitglied vertreten, hervor.

Der Liederkranz veranstaltete am 18. Nov. sein alljährliches Concert zum Besten der Mozartstiftung, welches reichen Ertrag lieferte. Ausser kleineren Männerchören und Liedern zeigte das Programm namentlich die Ouvertüre zu »Titus«, Lachner's »Sturmesmythe« und den Bacchuschor aus Mendelssohn's »Antigone«.

Der vierte Museumsabend wurde mit einer Loreley-Ouvertüre von Ignaz Lachner eröffnet, die, ohne eben neu und sehr charakteristisch zu sein, doch einen frischen Eindruck macht, namentlich als Eröffnungsstück. Frl. Orgeni, in diesen Blättern sonst schon erwähnt und beurtheilt, sang eine Arie aus »Jessonda« und zwei Mazurken von Chopin (mit unterlegtem Text). Letztere Leistung ist vom Standpunkte der Virtuosität zu bewundern, — von dem der Kunst ist die Wahl zu verurtheilen. Ferner brachte uns dieser Abend einen, ich möchte sagen, verschollenen Künstler, Herrn Jacques Rosenhain aus Paris. Ein Concert eigener Composition war schön gearbeitet, mit einzelnen interessanten Zügen; aber es fehlte ihm die Hauptsache und konnte nur einen *succès d'estime* erringen. Herr Hugo Heerman aus Baden, vom vorigen Jahre noch in gutem Andenken, erregte abermals durch sein ruhevolles, dabei doch feuriges Violinspiel die lebhafteste Theilnahme, wenn auch der Gegenstand, Ballade und Polonaise von Vieuxtemps, weniger ansprach. Hing allen vorangegangenen Nummern dieses interessanten Abends ein »Aber« an, so schwand dies gänzlich bei Beethoven's Ddur-Symphonie, welche bei trefflicher Ausführung einen allseitig befriedigenden, ja erhebenden Eindruck machte. — Im fünften Concert errang sich Méhul's Symphonie in D-dur nur schwachen Beifall. Das Werk ist für den Musiker sehr bemerkenswerth; gut contrapunktisch, ausgezeichnet instrumentirt und überall durchsichtig: aber — »wo Gedanken fehlen, da stellt« — eine Tonleiter zur rechten Zeit sich ein! — Frl. v. Pöllnitz sang Arien aus »Oberon« und »Figaro« und Lieder von Frau Viardot-Garcia und Rubinstein, ohne irgend damit erheblichen Eindruck zu machen. Herr Ernst Lübeck aus Paris entwickelte in dem allzu oft gehörten Weber'schen Concertstücke und in Chopin'schen Solostücken staunenswerthe Technik — über seinen Vortrag liess sich in ersterem nicht urtheilen; — letztere haben wir doch schon zierlicher gehört. Die Ouvertüre »Michel Angelo« von Gade erschien als ein schwächeres Werk, dessen Beziehung zu dem Titel erstens nicht klar ist, und welches auch durch mannigfache Instrumental-Effecte den Mangel reicherer Erfindung nicht verbergen kann.

Unter den Privatconcerten letzter Zeit heben wir zunächst das des Herrn Eliason hervor. Es ist bekannt, dass die Concerte

*) »Wenn Sie zur Fortsetzung der Zauberflöte keinen recht geschickten und beliebten Componisten haben, so setzen Sie sich in Gefahr, ein undankbares Publikum zu finden. Denn kein Text rettet die Oper, wenn die Musik nicht gelungen ist, vielmehr lässt man den Poeten die verfehlte Wirkung mit entgelten.« Schiller an Goethe, Briefwechsel IV S. 199.

*) Einem solchen hiesigen Kritiker ist z. B. auch Schumann ein »talentvoller, strebsamer Dilettant«. Das Substantiv passt jedenfalls auf den Kritiker; die Adjectiva lassen wir dahingestellt.

dieses einheimischen Künstlers sich stets durch irgend etwas hier noch nie Gehörtes bemerklich machen. Dergleichen war diesmal das Rondo für zwei Violinen von L. Maurer, von dem Concertgeber und Herrn Heinr. Wolff vorgetragen. Auch ein Spohr'sches Octett und Beethoven's Gdur-Romanze waren seltene und liebe Gäste. Dagegen dürfte das Clavierconcert in G-moll von Mendelssohn, welches Herr Wallenstein vortrug, doch in neuerer Zeit zu oft kommen.

In einer von Herrn A. Buhl veranstalteten Soirée zeigte derselbe seine bekannte Virtuosität in einer »Concert-Paraphrase« von Liszt (über »Rigoletto« von Verdi) und in eigenen Compositionen, sowie in einem gar nicht uninteressanten Sextett in C-moll von C. J. Brambach, wobei er durch die Herren Dietz und Rode (Violine), Mohr und Becker (Viola) und Siedentopf (Cello) unterstützt wurde. Der Vortrag von Beethoven's Trio in G-dur und der Phantasiesonate in Cis-moll bestärkte mich jedoch in der Meinung, dass Beethoven eigentlich nicht das wahre Feld des Herrn Buhl ist.

Herr Deprosse, welcher sich seit einiger Zeit hier aufhält, stellte sich einem Kreise eingeladener Zuhörer in einer Matinée vor. Er zeigte sich als trefflicher Clavierspieler und, da er nur eigene Werke spielte, als Componist. In letzterer Beziehung fand namentlich ein Heft Variationen Anklang, während über die meisten andern Stücke die Meinungen getheilt blieben.

Leipzig. *S. B.* In der vierten Abendunterhaltung für Kammermusik, welche letzten Donnerstag stattfand, hatten wir das Vergnügen, ein neues ungedrucktes Werk von Gade, Sextett für Streichinstrumente, kennen zu lernen. So viel sich nach einmaligem Hören sagen lässt, darf man wohl von den vier Sätzen (Introduction und Allegro in Es, Scherzo in C-moll, Andante in G-moll, Finale in Es) die beiden mittleren als die hervorstechenden bezeichnen. Besonders überraschte das Scherzo durch originelle Erfindung und geistreiche Behandlung, auch das langsame Stück fesselte durch schöne Gedanken und reizende Stimmführung. Den beiden äussern Sätzen schien es uns an prägnanten Hauptgedanken zu fehlen. Doch fanden sämmtliche Sätze eine freundliche Aufnahme. — Das zweite Stück war Beethoven's Cello-Sonate in A-dur, in welcher Herr Kapellmeister Reinecke dem Publicum dieser Abendunterhaltungen abermals Gelegenheit bot, sein feines und energisch-rhythmisirtes Clavierspiel zu schätzen. Herr Lübeck spielte den Cello-Part technisch untadelhaft, mit Wärme und schönem Ton. In musikalischer Auffassung stand er noch gegen den Pianisten zurück, wenn er ihn auch an virtuoser Sicherheit übertraf. — Den Schluss bildete Mendelssohn's Octett für Streichinstrumente. Was auch immer vom strengsten Standpunkte aus, oder von Solchen, die diesem Meister aufbürden, was seine Nachahmer verbrochen haben, über das Verblassen der Mendelssohn'schen Werke gesagt werden mag: in Bezug auf manche Clavierwerke und Anderes mag es wahr sein, aber seine Kammermusik, und so auch dieses Octett werden jedesmal mit tiefster Andacht von Jenen gehört werden, die man zu den tieferen Menschen rechnen kann; denn der ernste und edle Geist des Meisters hat sich hier in Tönen ausgesprochen, so tief und bedeutend, so lebensvoll und feurig, so originell und feinsinnig, dass man jedesmal zur Bewunderung hingerissen wird, und das Werk zählt doch schon beinahe 40 Jahre und ist bereits zu zahlreichen Aufführungen gekommen. Die Gedanken dieses Octetts machen uns jedesmal um so mehr Freude, als wir die Gattung wegen ihrer Vielstimmigkeit, die ans Orchestrale streift, und wodurch die Individualität der einzelnen Stimmen häufig erdrückt wird, eigentlich nicht besonders lieben: ein Streichquartett mit seinen vier klaren Stimmen hat doch den Vorzug. — An der Ausführung des Sextetts und Octetts betheiligten sich unsere ersten Künstler: die Herren David, Dreyschock, Röntgen, Haubold, Hermann, Hunger, Lübeck und Pester, und die Ausführung war eine eben so lebendige wie feine.

Richard Wüerst's neue Oper.

Die in Berlin gegebene neue Oper unseres Berliner Berichterstatters »Der Stern von Turan« charakterisirt Dr. O. Gumprecht in der National-Zeitung im Allgemeinen wie folgt: Der unter uns lebende Componist hat sich bereits durch seine auswärts mit Beifall gegebene, hier nur dem Namen nach bekannte Oper »Vineta« in der Theaterwelt vortheilhaft bekannt gemacht. Im Concertsaal sind wir ihm dafür um so häufiger begegnet, und zwar auf den mannigfachsten Gebieten der Kunst. In einer Reihe kirchlicher und weltlicher, instrumentaler und vocaler Werke hat er Zeugniss abgelegt von geläuterter musikalischer Empfindung wie von einer sicher und leicht gestaltenden Hand. Grosse Klarheit des Inhalts, Fluss, Glätte und Rundung der Form, eine dem Rohen und Gemeinen, wie jedem erkünstelten oder gewaltsamen Wesen abgeneigte Ausdrucksweise, alle diese Eigenschaften, die kaum in einer seiner bisherigen Arbeiten zu verkennen waren, glauben wir auch in der Partitur des Sterns von Turan wiederzufinden. So oft uns unsere Zeit des Epigonenthums und des Eklekticismus mit einem neuen Werk beschenkt, pflegen wir zuerst nach den geistigen Einflüssen zu fragen, unter denen es entstand, nach den Mustern, denen es folgte. Auch die Wüerst'sche Musik offenbart nur in wenig Zügen eine selbständige Eigenthümlichkeit, aber sie hat auch auf der andern Seite nichts gemein mit der landläufigen Marktwaare handwerksmässiger Industrie und äusserlich compilirender Routine. Die Kunst der Form und dem Inhalt nach wahrhaft zu bereichern, vermag nur das schöpferische Genie, während das Talent sich begnügen muss, von den Ideen und Ausdrucksmitteln, die sich im Verlauf einer langen Entwicklung aufgehäuft haben, Besitz zu ergreifen und über sie als über sein freies Eigenthum zu schalten. Aus den wechselseitig sich ergänzenden Arbeiten der Meister ist in der Wort- wie in der Tonsprache ein künstlerischer Styl von objectiver Geltung hervorgegangen, in welchen die verschiedenen Elemente zu inniger Einheit verschmolzen sind. Unsere Dichter und Componisten thun, was an der Zeit ist, indem sie diese Erbschaft, sobald sie an deren Stelle nichts Besseres setzen können, in ihrem vollen Umfang antreten. Um ihrer theilhaftig zu werden, bedarf es sowohl natürlicher Begabung wie gewissenhafter Bildung, und die Aneignung gestattet der Freiheit der Production immer noch einen sehr grossen Spielraum. Die Wüerst'sche Musik vergegenwärtigt uns von Anfang bis zu Ende den gediegenen Musiker, der an der Hand der besten Vorbilder sein künstlerisches Empfinden und Gestalten geklärt und gekräftigt und durch sie die Fähigkeit gewonnen hat, die verschiedenen Mächte des Tonreichs wie im mühelosen Spiel seinen Absichten dienstbar zu machen. Nirgends zeigt sich ein Kampf mit dem widerstrebenden Material. Als ob sie nur ihrem eingeborenen Triebe folgten, fügten sich die einzelnen Theile und Factoren zum wohlgeordneten Ganzen zusammen. Mit der Natur der menschlichen Stimme ist der Componist durchaus vertraut und sämmtliche Instrumente haben ihm ihre Geheimnisse offenbart. Ueberall klingt ein nationales Element hindurch, in den verschiedenen Modulationen der Lust und des Schmerzes schwingt hier die Gefühlsweise weiter, welche unsere deutschen Romantiker Spohr, Weber, Mendelssohn und Schumann angeschlagen. Die Süssigkeiten italienischer Cantilene und Fioritur, die Kraftworte der französisch gearteten Dramatik bleiben gänzlich bei Seite liegen, desgleichen die zweifelhaften Erwerbungen, welche die jüngste deutsche Schule der Kunst entgegengebracht. Am heimischsten erscheint der Componist wie seine unmittelbaren Lehrer und Meister auf dem rein lyrischen Gebiet. Am liebsten bekränzt er seine Gestalten mit jenem freund-

lichen Epheu und Immergrün der Gefühle, die seit jeher im frischen Schatten unseres vaterländischen Sängerwaldes so üppig gediehen. Wir berühren hier zugleich die anfechtbarste Seite der Arbeit, die sie freilich mit den meisten deutschen Opernpartituren theilt. Es fehlt ihr jedes tiefere Pathos, die auf einem Punkt gesammelte Kraft der Leidenschaft. Der Pulsschlag der Empfindung bewegt sich fast ohne Ausnahme in zu weichen, ruhigen, gleichmässigen Rhythmen. Während der Text die Dämonen der Tragödie entfesselt, vermochte er der Musik nur einen elegischen Wiederhall abzugewinnen. Sehr deutlich erkennt man stets bei solchem Anlass die Grenze, an welcher sich die Wege des Genies und des Talentes auf's Schärfste von einander scheiden. So oft es sich darum handelt, das Ernsteste und Gewaltigste zu verkünden, was des Menschen Brust bewegt, wird jenes sich erst recht in seinem Element fühlen und an der mächtigen Aufgabe mächtig emporwachsen, das Letztere dagegen entweder in verzweifelten Versuchen und zuchtlosen Anläufen an dem äussern Apparat der Kunst zerren und rütteln, oder, was wir immer noch vorziehen und wie es hier geschehen, mit bescheidener Resignation dem empfangenen Anstoss so weit Folge leisten, als es seine Schwingen zu tragen vermögen.

Nachrichten.

Das vierte Gesellschafts-Concert im Gürzenich zu Köln (6. Dec.) brachte: Ouvertüre zu Euryanthe; Clavierconcert in G-moll von Mendelssohn, vorgetragen von Hrn. E. Lübeck; Scene und Arie aus »Jessonda«, gesungen von Frl. A. Orgeni; Symphonie von Woldemar Bargiel (neu); 98. Psalm von Mendelssohn; »Jubilate, Amen« von M. Bruch; Berceuse und Polonaise, componirt und vorgetragen von Hrn. Lübeck; Lieder von Beethoven und zwei Mazurken von Chopin, gesungen von Frl. Orgeni. — Das fünfte Gesellschafts-Concert (20. Decbr.) brachte: Emil Naumann's Loreley-Ouvertüre; Scene und Arie aus »Fidelio«, vorgetragen von Frau Louise Köster; Violinconcert von Rode, gespielt von Hrn. O. v. Königslöw; zwei Weihnachtslieder für Chor von Leonhard Schrötter (1587); Symphonie in D-dur von Mozart; erster Act aus Gluck's »Alceste« (Alceste Frau Köster, Oberpriester Herr W. Bitter) und Beethoven's Leonoren-Ouvertüre Nr. 3. — In der zweiten Soirée für Kammermusik wurde ebendaselbst (18. December) Cherubini's Es-Quartett, Schumann's Pianoforte-Quintett (Pianoforte Frl. Agnes Zimmermann aus London) und Beethoven's Es-Quartett Op. 74 zu Gehör gebracht. (Alles aus *Es!!* D. Red.)

Der Musik-Verein in Brünn hat seinen Jahresbericht über das zweite Vereinsjahr 1862—1864 erscheinen lassen. Das demselben zufolge Geleistete ist nicht eben viel, aber für eine Stadt wie Brünn jedenfalls anerkennenswerth, wenn man bedenkt, dass der Verein erst das zweite Jahr erlebt hat. Die Richtung des Vereins, welcher vorzugsweise die Classiker, ausserdem aber auch die bessere Neuzeit berücksichtigt, ist nur zu loben.

Der Oratorien-Verein in Esslingen, unter Leitung des Herrn Chr. Fink, brachte am 4. Decbr. Astorga's *Stabat mater*, Marcello's 22. Psalm und Durante's Magnificat zur Aufführung.

Der Oratorien-Verein in München ist nach Ernennung des Hrn. Baron von Perfall zum Hofmusik-Intendanten in die Hände des Herrn Rheinberger übergegangen. Das erste diesjährige Concert dieses Vereins fand am 5. Decbr. statt und es wurden in demselben Ph. E. Bach's Oratorium »Die Israeliten in der Wüste«, Mendelssohn's Alt-Hymne und *Stabat mater* von Rheinberger zu Gehör gebracht.

Schumann's Requiem ist in vierhändigem Clavierauszug von F. L. Schubert erschienen.

Bei Robert Timm in Berlin erscheint eine neue Ausgabe Mozart'scher Werke. Die Verlagshandlung beabsichtigt, laut Programm, eine vollständige (?), nach jeder Beziehung correcte und wohlfeile Ausgabe der Compositionen Mozart's ins Leben zu rufen.

Leipzig. Zur Feier des Geburtstags des Königs fand am 12. December im Conservatorium, wie gewöhnlich, ein Concert statt, wobei verschiedene Zöglinge sich producirten.

— Der Tenorist Herr Schild hat am 21. d. M. im Stadttheater als Max im Freischütz seinen ersten theatralischen Versuch gemacht und zwar mit ausgezeichnetem Erfolg.

Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

